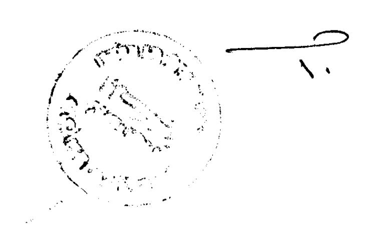


القيم التشكيلية

قبل وبعد التعبيرية

تأليف

دكتور مصطفى يحيى

دكتوراه فلسفة النقد الفنى

عضو هيئة التدريس بأكاديمية الفنون

الطبعة الأولى

١٩٩٣م

دار المعارف

الناشر : دار المعارف ١١١٩ شارع كورنيش النيل ج . م . ع .

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وقل رب زدني علمًا﴾

صدق الله العظيم

إهـــداء

إلى أبنائي ...

شيماء ، رابح ، نسمة

أهدي مؤلفي الثـــاني

الفهرست

٥ – الباب الثانى

٦ – الباب الثالث :

القيم التشكيلية الأساسية فى المدرسة التعبيرية :

مقدمة عامة

يرجع سبب اهتمامى بأعمال المدرسة التعبيرية إلى أن التعبيرية كانت ولا تزال الأسلوب العام للمدرسة المصرية الحديثة منذ بداية القرن الحالى فنراها فى أعمال الفنان (راغب عياد) المولود فى سنة ١٨٩٣ بالقاهرة . والمتوفى فى سنة ١٩٨٢ ومن بعده (جماعة الفن المعاصر) المؤسسة عام ١٩٤٦ بالقاهرة وأيضا فى الجماعات الفنية المصرية المعاصرية لها مثل جماعة (جانخ الرمال) سنة ١٩٤٧ – جماعة (الشرقيين الجدد) سنة ١٩٣٧ – جماعة الفن والحرية سنة ١٩٣٩ وجماعة الفن الحديث .

ولا تزال التعبيرية هى الأسلوب العام للأعمال المصرية المعاصرة حتى مطلع الثمانينات من هذا القرن .

كما أن المدرسة التعبيرية لها جذورها الضاربة فى التاريخ فهى موجودة فى التصاوير على جدران الكهوف البدائية وفى الفنون المصرية القديمة والآشورية والزنجية وأيضا فى أوربا منذ القرن الثالث عشر الميلادى وذلك على عكس اعتقاد بعض النقاد أن المدرسة التعبيرية مدرسة حديثة ومعاصرة ونشأت فى درسدن وميونخ بألمانيا .

ومن هنا جاء الدافع للبحث فى موضوع المدرسة التعبيرية فى العالم ومصر . مستندًا إلى الدراسة التحليلية والمقارنة للقيم الأساسية للمدرسة التعبيرية الحديثة وأيضا لتصحيح المفهوم التاريخى لهذه المدرسة .

وتتبعت المنهج التحليلى والمقارنة لأعمال المدرسة التعبيرية العالمية والمصرية من خلال مقدمة عامة تبحث فى وجود السمات التعبيرية الأصلية داخل المدارس الأوربية فى القرن الثالث عشر وأيضا فى الفنون القديمة والفرعونية الآشورية فى بحث عن تاريخ ظهور المدرسة التعبيرية فى العالم وهل هى مدرسة حديثة ومعاصرة أم لها جذورها الضاربة فى التاريخ الفنى البعيد فى العالم القديم وفى أوروبا منذ عصر الفنان الإيطالى (جيتو دى بوندى) واليونانى الأسبانى (الجريكو) والأسبانى (فرانسيسكو دى جويا) وفى أعمال الفرنسيان (أوجينى ديلا كرواة) و (أنوريه دوميه) وأيضا فى البلاد المنخفضة فى الفترة (١٤٢٥–١٥٦٩) وهناك سمات تعبيرية لها البعد الدرامى والنفسى فى ألمانيا

فى الفترة (١٤٧٠- ١٥٤٣) عند كل من (ماتيس جرونيفالد - البرت دورير - لوكاس كراناش) .

وتتبعت تأثير اكتشاف اللون الحديث على أسلوب الفنانين وظهور المدرسة الوحشية (١٩٠٥-١٩٠٧) فى باريس وأثر المدرسة الوحشية على المدرسة التعبيرية ثم تأتى بعد ذلك تباشير المدرسة التعبيرية فى مطلع القرن العشرين فى الجماعات الفنية فى ألمانيا فى الفترة من (١٨٩٢-١٨٩٩) ونلاحظ تأثير المدرسة الباريسية على فنانى ألمانيا فى ذلك الوقت فى تبادل المعارض والزيارات . وبداية ظهور اصطلاح التعبيرية فى مجال الفن الرسمى .. وتتأكد القيم الأساسية التشكيلية للمدرسة التعبيرية كمدرسة لها سماتها ومفاهيمها ودورها الفنى والاجتماعى والحضارى محررة الفن من التقاليد الأكاديمية الجامدة . وأيضا محررة لرؤيا الإنسان للعالم من حوله فى رؤيا إنسانية واضحة المضمون العام لتشمل البشر جميعا . فنسمع صدى المدرسة التعبيرية يصل إلى بلاد بعيدة غير معترف بالفواصل الإقليمية والسياسية .

فالتعبيرية تزدهر وتنمو فى وقت الأزمات وشعور الفنان الإنسان الفرد بأنه غير متوافق ومتوائم مع مفاهيم المجتمع من حوله .. فى رؤيا تسبق معايير العصر الذى يعيش داخله .. نتلمسه بوضوح فى سلوك وأعمال البلجيكى (جيمس أنسور) والنرويجى (ادفارد مونش » والألمان (نولد - جورج جروسز - اتوديكس - بيكمان - أوجين سخيل) .. وأيضا عند النمساوى (كوكوشكا) الذى ينتمى للشعوب الجرمانية ولكنه عُرف كفنان له قيمته فى ألمانيا فالتصقت به السمة الألمانية لحد كبير ... . وأيضا فى أعمال الهولندى (فان جوج) والفرنسيون (جوجان - بوفيه - جرومير) وندرك ذلك الأسلوب فى أعمال الأسبانى المتفرنس (بيكاسو) وفى المكسيك نرى القومية والنظرة الأيديولجية للنظام القائم تساعد على نمو فن تعبيرى موجه بأسلوب إنشائى إعلامى ولكن له أصالة البيئة المكسيكية القديمة .

وفى مصر نجد الارتباط بالأرض ومشاكلها ورؤيا الإنسان الشعبى تسيطر على التعبيريون المصريون فى معاناة واضحة فى أعمال (الجزار - ندا - جاذبية سرى - ماهر رائف - راغب عياد - فؤاد كامل - تحية حليم ..) فنرى أن الفنان بقصد تكثيف الشحنة الإنفعالية لإيصالها إلى المتلقى يلجأ إلى تغير فى المظهر الخارجى لنسب أشياءه فى انحراف بعيد عن النسب التقليدية الجمالية المتعارف عليها ليكشف المضمون

العام الذى تتحدث عنه اللوحة التعبيرية وأحيانا يلجأ إلى العنف اللونى والخطى فى البناء الفنى العام مستخدما الأسلوب التركيبى فى بناءه الفنى ليؤكد الشحنة الانفعالية وأيضا إلى إعطاء المفارقة البنائية فى البعد عن الواقع المرئى فى إحساس تخيلى ناتج عن عالم الفنان الذاتى الداخلى ونرى الانحراف واضح فى النسب الخطية واللون والإيقاع العام والنظرة التركيبية لمفردات التكوين العام فى تجانس خاص بالفنان له دلالته الذاتية فنجد اللوحة التعبيرية هى اعلاء للعالم الداخلى على العالم الخارجى فهى مغرقة فى ذاتية الفنان الذى يدرك الوجود ويتفاعل معه ويتأثر به الفنان ذاته ويتحول الفنان ذاته إلى مركز للكون كله وينتج عمله برؤيا لها تلك الذاتية وآراءه وهواجسه وأحلامه وآماله لتظهر بلا خجل أو خوف على سطح أعماله الفنية – متأثرا أيضا بأبحاث علم النفس التحليلى فى مجال السلوك والدوافع الإنسانية .

فتأتى اللوحة التعبيرية لها سمة حرية الرؤيا للعالم من حول الفنان . ويذهب اللون إلى قيم ذاتية خاصة باللون وشخصيته فى نقاء وحيوية لم تعرفه المدارس الفنية السابقة .. والخط أوجد الفنان له النسب الجديدة من خلال مضمون عام تتحدث عنه الأعمال التعبيرية .

وأصبحت الصور الشخصية لها البعد التشكيلى والنفسى الواضح واللون له البعد التشكيلى المطلق ونرى ارتباط القيم التشكيلية الأساسية فى الأعمال التعبيرية بالمفهوم الإنسانى والنفسى من خلال بعد نفسى أو اجتماعى أو دينى وندرك التحرر فى تنفيذ الأعمال التعبيرية من قيود الخامة ومفردات التكوين وندرك أن التحليل النفسى هو مدخل أساسى لفهم اللوحة التعبيرية مثل أعمال (فان جوج – جيمس انسور – ايميل نولد – مونش – سوتين .. شاجال – عبد الهادى الجزار – بيكاسو) .

ويبرز الدور الاجتماعى للمدرسة التعبيرية ودفاعها عن الإنسان فى تحرره واستقلاله الذاتى والثقافى داخل المجتمع الإنسانى الكبير .. ونرى مقدار الظلم الذى وقع على فنانى التعبيرية فى فترة سيطرة القوات النازية على الحكم فى ألمانيا وأغلب أراضى أوربا وإقامة معرض لهم بعنوان (معرض الفن المنحل) فى ميونخ سنة ١٩٣٧ كنوع من الاستهزاء والتحقير لدفاعهم عن الإنسان وقضايا الحرية والعدل . ومما نلاحظ أن الإنسان هو محور اللوحة التعبيرية التى هى دائما ذات موضوع تتحدث عنه فى مواكبة للأحداث من حول

الفنان مثل لوحة (جورنيكا) لبيكاسو ... وأعمال (نولد - بكمان - جورج رووه - كيرشنر) واتهامها للقوى المسيطرة على الإنسان الضعيف فى حرية مطلقة للرؤيا .

وندرك الارتباط الوثيق بين الشكل والمضمون فى العمل التعبيرى مما يعطى القوة البنائية الداخلية للعمل الفنى شحنة تعبيرية قوية يدركها المتلقى للأعمال التعبيرية منحت هذه المدرسة الانتشار عبر الحدود الإقليمية لأنها تنادى روح التحرر والتمرد داخل النفوس البشرية وتترك لها المجال مفتوحا لمزيد من الحرية والخلاص من التقاليد الحديثة التى كبلت حرية الإنسان الفرد داخل مجتمعه الكبير فى حياته وتذوقه للعالم من حوله مؤثرة فى مدارس أتت بعدها وتأثرت بها مثل التجريدية والتكعيبية والسيريالية فى امتداد طبيعى لممارسة الحرية داخل إطار المحلية القومية لكل بلد ووصلت إليها التعبيرية - كمدرسة فنية ثم كحركة فنية متمردة باستمرارية مطلقة فهى تأخذ أصالة البيئة التى تصل إليها فى انصهار بين التاريخ والأسطورة القديمة فى معاصرة واضحة .. فالتعبيرية لها الوجود العالمى غير معترفة بالحدود التقليدية ولها الجذور البعيدة الضاربة فى أعماق التاريخ الفنى للإنسان ... وتتأكد معالمها ومعاييرها فى ألمانيا وفرنسا والنرويج والنمسا وبلجيكا والمكسيك وهولندا ومصر . وأسجل عميق شكرى لكل من قدم لى العون فى إنجاز هذا المؤلف وخاصة من تعاون فى أعمال الترجمة والطباعة والنسخ والمراجعة واخراج الصور الفتوغرافية - ومن وفر لى المعلومات التوثيقية بالمركز الثقافى الألمانى وأيضا القرنسى - ومركز المعلومات والأرشيف بجريدة الأهرام ونقابة الفنانين التشكيليين بالقاهرة - وإدارة التسجيل المرئى والميكروفيلم بالمركز القومى للفنون التشكيلية ومدير وأمناء متحف الفن الحديث بوزارة الثقافة . متناولا فى مؤلفى هذا الأعمال التعبيرية فى التصوير الزيتى والرسم والحفر كنموذج هام لأعمال الفنانين التشكيليين التعبيريين .

والله الموفق

د . مصطفى يحيى
نوفمبر ١٩٩٢
المعادى الجديدة

تقديم

* يقدم فى الباب الأول من هذا الجزء السمات التعبيرية فى الفنون البدائية وحتى مطالع القرن الثالث عشر الميلادى متلمسا تلك السمات فى رسومات ودمى الكهوف الحجرية وفى الفنون المصرية القديمة وخاصة فى مدرسة تل العمارنة الفنية بالدولة الحديثة فى عصر الملك اخناتون – وندرك صدى التعبيرية آتى من ملامح الفن الأشورى – فى تلك المخلوقات الخرافية ذات الأجنحة الأسطورية ، ولوحات صيد الأسود المأسورة – ونشعر بشحنة تعبيرية طوطمية وسحرية فى تماثيل وأقنعة الفنون الإفريقية الزنجية .

* وتأتى سمات تعبيرية ذاتية فى لوحات مدرسة الفيوم الفنية قبيل عصر الاحتلال الرومانى لمصر فى النصف الأول الميلادى – وندرك أن المصرى القديم فى تلك الحقبة الزمنية البعيدة أدرك القيمة الجمالية للوحة وعلقها على جدران منزله وعندما يتوفى نثبت على تابوته الخشبى ليبعث من جديد وتتعرف عليه الروح إذا بلى جسده المادى .

* وتأتى السمات التعبيرية فى أعمال جيوتو الإيطالى وفى هولندا وبلجيكا وأيضا فى أعمال الهولندى (بيتر بروجل الأب) – وفى أعمال الألمان (جرونيفالد) و (البرت دورير) – (كراناش) .

* وتنتقل عدوى التعبيرية وتظهر فى أعمال الفنانين الإيطاليين مثل (جوفانى بللينى » وفى أعمال فنان عصر النهضة (ميكل انجلو) .

* وتأتى أعمال الفنان (الجريكو) مبشرا قويا بالمذهب التعبيرى . وتظهر لوحات الأسبانى (جويا) بتعبيرية قوية منحازا للفقراء ضد الظلم الاجتماعى فى مجتمعه متحديا وناقدا أو كاشفا لواقعه المعاش بما فيه من نواقص – ونرى فى أعمال الفرنسى (ديلا كرواة) نزعة تعبيرية برؤيا رومانتيكية ومعه الفرنسى (تولوز لوتريك) و (أنوريه دوبيه) .

* ويظهر فنان بلجيكى متحولاً بأعماله بقوة تجاه الرؤيا التعبيرية الحديثة هو (جيمس أنسور » ومن بعده النمساوى (أوسكار كوكوشكا) .

* أما فى الباب الثانى : نناقش ظهور التعبيرية كمدرسة فنية فى العصر الحديث وأثر الحركة الوحشية التى ظهرت فى فرنسا على التعبيرية وفن القرن العشرين وعلاقة الفنانين الوحشيين بالمدرسة التعبيرية – وظهور تباشير التعبيرية كمدرسة فنية معترف بها .

* وفى الباب الثالث : نناقش القيم التشكيلية الأساسيات للمدرسة التعبيرية من خلال تطور مفهوم الخط وأيضا اللون وقيمة التكوين الفنى العام داخل الأعمال التعبيريـة فى مناقشة متأنية لارتباط هذه القيم التشكيلية (الخط ، اللون والتكوين الفنى العام) بالمفهوم الإنسانى والنفسى لـدى التعبيريـن الألمان وأدفـارد مـونش وجيمس أنسور وفى المدرسة التعبيرية الفرنسية وصدى هذه القيم لدى الفنانين التلقائيين وفى أعمال المدرسة التعبيرية المكسيكية والمدرسة التعبيرية المصرية .

* ونطرح فى الباب الرابع : أبعاد أساسية للمدرسة التعبيرية فندرك أنها حررت القيم التشكيلية من الإطار المدرسى الضيـق التقليـدى وأيضا لا سبيل لفهم الأعمال التعبيرية وشرحها إلا من خلال مدخل التحليل النفسى وأيضا ندرك أن لتلك المدرسة دورا هاما اجتماعى وإنسانى مرتبط بالموضوعات الفنية التى تثيرها وتفجرها بالنقد أو التعرية والفضح فى سبيل حياة أفضل للإنسان لدى التعبيريين كما فى أعمال (نولد – شجال – رووسوة – بيكمان – بيكماسو – عبد الهادى الجزار – حامد ندا – جاذبيه سرى ..) .

وندرك أن لهذه المدرسة إبداعات لاتجاهات جديدة للرؤيا مبتكرة وجديد ، وأخيرا « هناك صلة وثيقة بين الشكل والمضمون فى الأعمال الفنية التعبيرية – مؤكدة العلاقة الجدلية المستمرة بين رؤيا الفنان التعبيرى وحبه لتغير الواقع المعاش من حوله إلى الأفضل دائما » ... .

والله الموفق

المؤلف

الباب الأول

السمات التعبيرية
في الفنون البدائية
وحتى مطلع
القرن الثالث عشر الميلادي

مقدمة

التعبيرية كمذهب فنى وأسلوب متميز له أبعاده المتحررة فى القيم التشكيلية والخلفية النفسية والخيالية البعيدة عن الواقع المرئى ، موجوده فى عالم الفن والنشاط الفنى .. فهى لها صداها فى الفنون القديمة مثل الفن المصرى القديم (الفرعونى) وخاصة فى مدرسة (تل العمارنة) ١٣٦٥ قبل الميلاد فى الأسرة الثامنة عشر - الدولة الحديثة - فنرى الرسومات الجدارية والحفرية لأسرة الملك (اخناتون) ذات نسب خطية بعيدة عن التقاليد الأكاديمية الصارمة للمدرسة الفرعونية فنرى بروز



شكل (٤ - أ)

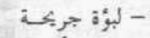
شكل (٤ - ب)

- أخناتون وزوجته نفرتيتي وأطفالهم الصغيرات
- حوالى (١٣٦٥) ق.م. - جزء تفصيلى

الخط الخارجى لمنطقة البطن للملك واستطالة الرأس بشكل مبالغ فيه لبنات الفرعون وهن يلعبن أو يأكلن فى رؤيا متحررة وخط معبر عن السمات الحقيقية بأسلوب تعبيرى واضح ... مثل لوحة حجرية من تل العمارنة ١٣٦٥ق .م (– الأسرة الثامنة عشر – الدولة الحديثة – المتحف المصرى بالقاهرة) تمثل إبنة الملك (اخناتون) جالسة تأكل بطة شكل (١) . – وأيضا تصوير جدارى من تل العمارنة يصور اثنتين من بنات الملك (اخناتون) يداعبهن والدهن من لوحة (قرص الشمس تنشر الأشعة على الملكين – ونفرتيتى) – متحف برلين – شكل (٤أ ، ٤ب) .

وكذلك نرى المبالغة فى الخط والإحساس التعبيرى فى الفن الأشورى (١٧٠٠ – ٦١٢) قبل الميلاد فى الحيوانات الغربية المجنحة فنرى فى نقش جدارى يصور صيد الملك (أشور بانيبال) للأسود بمدينة (نينوى) نرى لوحة نقشية تمثل (اللبؤة الجريحة) شكل(٢) بأسلوب تعبيرى ذا ايقاع خطى متوتر واستطالة فى الجسد تعبر عن حالة الإصابة بالسهام والتألم والمقاومة واضحة على ملامح تلك اللبؤة فى سحب جسدها الجريح فى رؤيا تعبيرية من خلال الخط القوى المعبر عن حالة اليأس والألم التى تشعر بها تلك اللبؤة الجريحة .





شكل (٢)

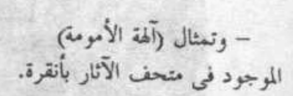
– لبؤة جريحة
– الفن الأشورى
– حوالى القرن السابع قبل الميلاد
– العراق

كما لايغفل علينا النشاط الفنى المتخلف عن إنتاج الإنسان البدائى على جدران الكهوف والرسومات الملونة فى جنوب فرنسا فى كهف (لاسكو) فى الفترة (١٥٠٠ – ١٠٠٠) ق .م وفى شمال أسبانيا فى (التمبرا) فى الفترة (٢٥٠٠ – ق .م) فنرى رسومات ملونة لحيوانات معاصرة للإنسان البدائى رسمها من مخيلته متوهما أنه برسمه إياها يخضعها لصيده وسيطرته عليها وأيضا نرى تمثال حجرى (لفينوس ويلندورف) متحف (فينا) ذا النسب المبالغ فيها فى الصدر والبطن . شكل (٥) .

شكل (٥)

- فينوس والبندروف
- ٢٥٠٠٠ ق. م.
الفن البدائى الحجرى





- وتمثال (آلهة الأمومة)
الموجود فى متحف الآثار بأنقرة.

والتصاوير الجدارية على كهوف (تونس) و (ليبيا) والتى تمثل صيد الحيوانات بأسلوب خطى له سمة التعبيرية فى المبالغة فى نسب الأجساد وإلغاء تفاصيل الوجوه والملامح والمبالغة فى الحجوم بالضخامة أو التصغير بروئيا تعبيرية واضحة من خلال الخط والنسب وحركات الصائدين .

تلك المبالغة لجأ إليها البدائى لإظهار مناطق الأمومة لدى تماثيل (فينوس) لأن كثرة الإنجاب مرادفة لقوته وسيطرته على الآخرين والطبيعة من حوله فرأى فى تلك النسب المبالغ فيها اتساق مع نسق تفكيره وتلبى رؤيا فكرية وعلمية تتفق ومتطلبات واقعه المادى فلجأ إلى تلك المبالغات فى أجساد النسوة كنموذج متعادل مع رؤياه الجمالية للمرأة فى ذلك الزمن البعيد . وحتى تعبر عن واقعة كما يحب أن يراه هو .

وبنفس الرؤيا الانفعالية خط تصاويره الملونة على جدران كهفه المظلم دافعة فى ذلك الخوف وأحيانا الامتلاك وربما التسلية أو التعليم ونقل الخبرة . ومهما اختلف أو اجتمع العلماء على دوافع البدائى للرسم فإنه عبر عن عالمه بفطرته النقية بعيدا عن املاءات وضغوط خارجية فحتى يطرد الخوف من الحيوان رسمه قادرا عليه ممارسة بذلك تعويض نفس حتى إذا واجهه فى الصباح لا يخافه وبرسمه ظن أنه يمتلكه ويؤثر ويسيطر عليه لأن صورة الشىء فى اعتقاده تماثل الأصل ... كما يعتقد كثير من القبائل المختلفة عن ركب الحضارة حتى الآن وربما رسم ليتسلى ويدفع عن نفسه مشقة يوم صيد مرهق ومفجع ولا سيما أنه اجتهد

فى تلوين رسوماته المحفورة على الجدران الصخرية فلون الأبيض بالحجر الجيرى والأسود من رماد العظام المحترقة والبنى والأحمر من أكاسيد الحديد مع إضافة بعض الشحوم الحيوانية لتلك الألوان . فالتلوين ربما كان يجلب له الرضا والسعادة وربما كان دافعة عمل نوع من التعرف بالتصنيف لأنواع وأجناس الحيوان الهادى أوالمفترس لينقل تلك الخبرة إلى عشيرته كنوع من التعليم والذاكرة المرسومة بجواره .



شكل (١)

– ابنى (أخناتون) جالسة تأكل بطة
الأسرة (١٨) الدولة الحديثة
– حوالى (٣٦٥٠) ق.م.

وندرك أن الإنسان فى حياته البدائية لم يتعود على الاحتفاظ بشىء محدد فى ذاكرته بقصد التخزين الذهنى ولا سيما عندما كان مرتبط بالطبيعة ملتقط ما يتساقط من ثمار وما تطوله يداه من ضعاف الحيوان ... أى غير متفاعل مع الطبيعة بإيجابية فلم يتعود الإنسان القديم تخزين شىء فى ذاكرته[1] . (فلم يتعود على الاحتفاظ بشىء فى ذاكرته بتخطيط مقصود ، بل كان ينصرف تبعا لباعث مباشر لنزوع فطرى . وفى لحظة تماسه مع الشىء تظهر صورة الشىء نفسه وصورة الفعل كتجسيد للفكرة . أى كتصور للشىء) .

أى أن البدائى بدأ مماثلة الواقع أمامه عندما يتماس بشدة أو عنف بهذا الواقع أى عندما تهاجمه الحيوانات أو تجرحه أو تقتل أحد رفاقه يذهب وهو محموم بذلك الحدث ويبدأ فى تخطيط المعركة التى شاهدها عن قرب أو أصيب فيها وبذلك أتت رسوم البدائى بشحنة تعبيرية عالية وتحتوى تفاصيل تشريحية دقيقة لجسد الحيوان ... ويجزئ

جورجى غاتشف مراحل تركيب الصورة الفنية عند البدائى بـ (فكرة - مادة - فعل) - أى أن الصورة تظهر بوصفها شكلا وبنيه وعى ثم يتبلور الشكل المادى للصورة فى إطار (شعر ، كلمة خطوط) مارة بالفكر الذهنية ثم مادة التنفيذ ثم فعل الإبداع المادى . على هيئة (شعر ، رواية ، تمثال ، طقوس سحرية ، رقصات شعبية ... .) وهكذا فالإنسان البدائى داخل كهفه كانت أعماله مشحونة بصراعة المادى مع واقعه الطبيعى فجاءت تحتوى على تكثيف تعبيرى عالى الشحنة لأنها متماسة مع معاناته ومخاوفه وهواجسه وأيضا أحلامه كما يحب أن يراها أمامه دائما .



شكل (٦)
- تمثال آله الموت والحياة
- قبائل الأزتك
- أمريــــكا



شكل (٧)
- تمثـال لأمـرأة واقفـة مـن الخشب
- فن أفريقى
- متحف زيورخ

* لوحات الفيوم - وليست وجوه الغيوم

تدرك العالم الداخلى والدراما الذاتية وتفرد الرؤيا الشخصية والحيوية المميزة فى الوجوه المصورة بمدينة الفيوم والموجودة بمقابر المصريين فى عصر الاحتلال الرومانى لمصر وندرك اهتمام الفنان بإظهار الظل والضوء وأنتجت هذه الرسوم فى النصف الأول من القرن الأول الميلادى وأول كشف لهذه الرسوم وجد فى جبانة سقارة عام ١٦١٥ وبعدها وجدت فى مدافن الفيوم بواسطة الأثرى (بيترى) عام ١٨٨٨ و ١٩١١ وفى هوارة وبجوار هرم امنمحات الثالث وموقع (قصر التية)[٢] . وإن كانت تلك الرسوم وجد مثيل لها فى سقارة وأسوان ومدينة (الشيخ عبادة)... ولكن ارتبطت باسم الفيوم لكثرة الأعداد المكتشفة فيها .

ونلاحظ أن هذه (البورتريهات) الشخصية لرجال ونساء بملابسهم العادية اليومية والمنتشرة فى الزمن (الهلينستى) - ونفذت على لوحات خشبية تثبت بعد ذلك على كفن المتوفى وأحيانا على الأكفان المنسوجة من القماش والذى تحتوى على جسد المتوفى .

* ونفذ المصريين هذه الصور بمعتقدات البعث بعد الحياة أى بأسلوب جنائزى بحيث تضاهى شبه المتوفى معبرة عن شخصيته حيث قبل ذلك منعت عادة تحنيط الجثث وكانت تلك الرسوم تحافظ على ذاتية المتوفى حتى يبعث من جديد بواسطتها .



شكل (٨)

- بوتريه جنائزى لرجل حوالى (١١٧ - ٣٨)م - الفيوم
- المتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية

ويفجر د . ثروت عكاشة جدل هام فى تساؤل هل تلك الرسومات (البورتيريهات صورها الفنان بعد وفاة المتوفى أو وهو حى ؟ ؟

وهل إذا رسمت وهو حى كانت لها القيمة الجمالية كلوحة تعلق على الجدران لصاحب الدار - وعند وفاته تثبت على تابوته الخشبى ؟ ؟

وتؤكد فرضية القيمة الجمالية لتلك الرسوم الملونة وجود لوحة فى (هوارة) بالفيوم بها أماكن تثبيت لتعليقها على الجدران بواسطة حبل[٣] .

فهل وصل الفنان المصرى بالفيوم لاكتشاف القيمة الجمالية للصور الذاتية الشخصية واستخدم الصور المنقولة الصغيرة - وسبق بذلك فنانى أوربا الشمالية الأخوان الفلمنكيان (هوبرت فان آيك ١٣٧٠ - ١٤٢٦) و (جان فان آيك ١٣٩٠ - ١٤٤١م) - وما وجد فى (هوارة) بالفيوم فى القرن الأول الميلادى تعديل للرؤية الفنية لتاريخ الصورة الفنية الملونة الحديثة فى العالم وعلاقة الإنسان بها - ورؤيته الفنية لها - إذا تأكد هذا الكشف بصورة يقينية .

وندرك أنها صورت فى حياة أصحابها وثبتت على الجدران وعند موتهم توضع على تابوت المتوفى لهدف جنائزى - ولا سيما كثير من هذه الصور يبدو أصحابها بأيديهم أكاليل وزهور أو كئوس زجاجية - وواضح أن تلك الأكاليل والورود والكئوس ليس لها خلفية جنائزية - والغالب أنها صورت فى حياة أصحابها - ويؤكد ذلك دقة دراستها وعدد رسومات العجائز وكبار السن قليلة والأكثرية لشباب ومتوسطى العمر - مما يرجح تنفيذ الرسم نقلا عن النموذج الأصلى الحى - أى قبل الوفاة بفترة - ولإبراز التفاصيل والسمات الشخصية لملامح الإنسان المرسوم يتطلب عدة ساعات وعدة جلسات فنية حتى يصل الفنان إلى الإحساس التعبيرى الواضح عن الشخص المرسوم .

* وندرك فى تلك البروتريهات العالم الداخلى الخاص بالإنسان المصور معبرا الفنان عن حالة نفسية وعالم داخلى خاص بالإنسان المرسوم وأن كان أغلبها الأعين واسعة والنظرة غالبا جانبية وفى حالة النسوة نلاحظ وضوح الحلى وتفاصيل الملابس وتعدد طرق تصفيف الشعر بما يتناسب مع كل حالة مصورة - مقتربا بذلك فنانى الفيوم من الفن التعبيرى بتكثيف الحالة النفسية والعالم الداخلى للشخص المرسوم مجتهدا بذلك الفنان فى إبراز الصفات الشخصية للإنسان حتى تحل تلك الصور محل التمثال القديم وتؤدى وظيفتها الجنائزية .. أى البعث من جديد .

وبذلك ندرك أن ما وجد فى الفيوم هى لوحات لها القيمة الجمالية فى حياة المصريين القدماء ولا بأس من استعمالها بعد ذلك فى وظيفة جنائزية كامتداد لرؤيا المصريين القدماء فى نقل الأثاث والحلى والفاكهة المحنطة مع المتوفى إلى قبره ليستعملها بعد بعثه من جديد فى الحياة الثانية .

شكل (٩)

- بوتريه لفتاة على لوح خشبى حوالى (١٣٠)م - هوارة بالفيوم
- المتحف المصرى بالقاهرة

فاستعمال الصورة الملونة لدى المصريين بعد منع عادة التحنيط فى مصر كان تصريف يتفق مع نسق تفكير المصريين أى اللوحة المثبتة على التابوت هى لوحة دينيوية جمالية تتحول إلى وظيفة جنائزية تذهب مع المتوفى إلى قبره وتؤكد هويته الشخصية حتى يبعث من جديد على نفس الهيئة التى فى اللوحة الملونة بما تحمله من سمات تعبيرية تؤكد شخصيته الفردية شكل (٨) ، (٩) .

* فنرى السمات التعبيرية موجودة فى الفن المصرى القديم الفرعونى وأيضا فى مدرسة الفيوم (لوحات الفيوم) وأيضا فى الفن الأشورى وفنون ما قبل التاريخ وأيضا فى الفن الزنجى وفى المجتمعات المعاصرة والمتخلفة عن ركب المدنية الحديثة ... وتعيش فى انعزال عن التيارات المعاصرة .. (فنانى بدائى القرن العشرين) .

... . وتوجد السمات التعبيرية فى الأعمال الفنية فى أوربا بعناصر واضحة تمهد لظهور المدرسة التعبيرية منذ القرن الثالث عشر على يد المصور الإيطالى (جيوتودى بوندى ١٢٦٦ - ١٣٣٧) وفى البلاد المنخفضة فى الفترة (١٣٦٥ - ١٥٦٨) على أيدى الأخوان (هوبرت فان آيك ١٣٦٥ - ١٤٢٦) ، وجان فان آيك ١٣٩٠ - ١٤٤١) وأيضا فى أعمال الفنان (جيروم بوش ١٣٥٠ - ١٥١٦) وفى اللوحات الريفية الشعبية للفنان (بيتر بروجل الأب ١٥٢٥ - ١٥٦٩) ونرى صدى التعبيرية أيضا فى ألمانيا فى أعمال (ماتياس جرونيفالد ١٤٧٠ - ١٥٢٨) فى لوحته (صلب المسيح) فى مذبح كنيسة مدينة (ايزنهايم) وأيضا نرى أعمال الفنان (البرت دورير ١٤٧١ - ١٥٢٨) فى لوحته الشخصية فى سنة ١٥٠٠ وأعماله الحفرية المطبوعة فى لوحته (فارس - موت وشيطان سنة ١٥١٣) ذات الوجه النفسى والإنسانى الواضح وتأثره بالفن الإيطالى وأعمال مصورى البندقية (جوفانى بللينى ١٤٣١ - ١٥١٦) ولوحته (الرحمة سنة ١٤٧٠) ونلاحظ أيضا أعمال المصور الألمانى (لوكاس كراناش ١٤٧٢ - ١٥٥٣) فى لوحته (القديس جيروم فى مكتبه سنة ١٥١٠) شكل (٢٥) ذات الوجه الأسطورى والنسب الجديدة بروئيا وبعد نفسى وفلسفى خاص وأيضا فى لوحته الزيتية (الحورية ١٥٢٩) ونلاحظ النسب الجديدة للجسد الأنثوى فى استطالة تعبيرية ظاهرة .

ونرى سمات التعبيرية أيضا فى عصر النهضة بإيطاليا على يد الفنان (ميكل انجلو بوناروتى ١٤٧٥ - ١٥٦٤) فى تصويره الزيتى لسقف مصلى كنيسة (سستينا) بروما وخاصة فى تصويره قصة (الإغراء والطرد من الجنة) ... وفى لوحته الحائطية خلف

مذبح كنيسة سيستينا أيضا عن موضوع (يوم الحساب) شكل (١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣) فى الفترة (١٥٣٤ - ١٥٤١) نرى السمات التعبيرية فى نسب الأجساد وحركة الجموع الهادرة والملامح ذات السمات التعبيرية القلقة فى إحساس درامى مأسوى واضح .

ونتلمس التعبيرية بوضوح وأصالة فى أعمال المصور (الجريكو - ١٥٤١ - ١٥٦٤) وأجساده ذات الاستطالة المميزة لأسلوبه الفنى وذات البعد التشكيلى فى رؤيا تعبيرية واضحة .. متأثرا بالفن البيزنطى وعصر النهضة حيث وجد أرض خصبة لفنه فى أسبانيا منذ عام ١٥٧٦ .

وفى أسبانيا تجد التعبيرية رائدا ومبشرا قويا لها فى شخصية وأسلوب الفنان (فرانشسكو دى جويا ١٧٤٦ - ١٨٢٨) فنرى فى أعماله التحرر الثورى والنسب الجديدة المؤكدة للإحساس التعبيرى وأيضا الثورة على التقاليد الاجتماعية والظلم الاجتماعى والسياسى والاستعمارى فى رؤيا تسبق عصره وتحوله إلى فنان متحرر له فكر والتزام وطنى تجاه أمته الأسبانية ويتحول من فنان رسمى للبلاط الملكى إلى ثائر يقف بجوار المظلومين والفقراء من شعبه وينتج لوحات ورسومات محفورة تناوئ الظلم ويختلف مع الملك ويهرب إلى فرنسا دفاعا عن مبادئه وتمرده تجاه الظلم ... . فنرى أعماله تحمل سمات تلك الشخصية الثائرة فى الخط واللون والشخصية الانفعالية القوية المعبرة بصدق عن الدراما الإنسانية والبعد النفسى الواضح فنرى لوحته (إعدام الثوار فى مدريد سنة ١٨٠٨) شكل (١٨) و (الساحرة سنة ١٧٩٨) و (مقبرة السردين سنة ١٧٩٣) ولوحة (مشاهدة معجزة القديس أنطونيو سنة ١٧٩٨) - شكل (١٥) ولوحته (الإله سارتون المفترس ١٨٢٣ - ١٨٢٠) شكل (١٤) ولوحة (تيوبكويب سنة ١٨٢٠) شكل (١٧) ذات الأبعاد النفسية والشخصية الانفعالية التعبيرية القوية ... .. ليظل جويا رائدا ومبشرا للمدرسة التعبيرية الحديثة .. فى تحدية لواقعه المعاصر فى تعبيرية لها حرية الرؤيا والأسلوب الفنى من خلال قيم تشكيلية معاصرة .

ونرى فى أعمال ديلا كرواة الفرنسى (١٧٩٨ - ١٨٦٣) السمات التعبيرية فى لوحته (الحصان الجامح عند هبوب العاصفة سنة ١٨٢٤) شكل (٢٥) ولوحة (رأس قط) شكل (٢٤) .

وأيضا النسب الخطية الجديدة المبالغ فيها من خلال تعبيرية مأساوية ذاتية عند الفنان الفرنسى (هنرى – دى – تولوز لوتريك) (١٨٦٤ – ١٩٠١) من خلال بعد نفسى مرضى ذاتى خاص بالفنان .

وأصداء التعبيرية الناقدة والثائرة فى نقد لاذع نراها فى أعمال الفرنسى (أنوريه دومييه ١٨٠٨ – ١٨٧٩) من خلال الخط المعبر عن سمات الأجساد وانفعالاتها اللحظية فى قوة تعبيرية وبعد نفسى وفلسفى خاص بالفنان دومييه له الأبعاد السياسية والاجتماعية للأحداث الجارية من حوله فى سلسلة أعماله عن (أدعياء السياسة – المنافقين – القضاة) ونرى صدى أعماله فى إنتاج الفنانين البلجيكيين (جيمس انسور ١٨٦٠ – ١٩٤٩) وأوسكار كوكوشكا النمساوى (١٨٨٦ – ١٩٨٠) وخيالات (دون كيشوت) التى تطارد الفنان الأسبانى كما طاردت (دون كيشوت) ذاته فى حياته .

جيوتو دى بوندونى (١٢٦٦ - ١٣٣٧)

ولد الفنان (جيوتو) عام ١٢٦٦ بالقرب من فلورنس فى قرية (فسبينانو) وتتلمذ لدى الفنان (تشيمابوى) وعمل معه فى زخرفة جدران كنيسة (القديس فرانسيس)[٤] بمدينة (أميزى) وكانت اللوحات تصور أسطورة القديس (فرانسيس) .

وفى الفترة (١٢٨٨ - ١٢٩٦) أكمل (جيوتو) إنهاء اللوحات بعد وفاة أستاذه (تشيمابوى) وكان عددها ٢٤ لوحة ... وكان قد نفذ أستاذه أربعة منها فقط ونفذ جيتو لوحة (القديس يتخلى عن ممتلكاته) شكل (٣) لوحة جدارية بالفرسك .

ونرى فى لوحة (القديس يتخلى عن ممتلكاته) فى الفترة (١٢٨٨ - ١٢٩٦) الشخصية المميزه للفنان (جيوتو) ورؤياه التشكيلية الخاصة فنرى شخصيتين قد تجمعت فى جماعات فى وجوه متشابهة فى الملامح ولكن لكل شخص ملامحه المميزة فى أسلوب ذاتى يعبر عن شخصيته فنرى الوجوه تتجه إلى النظرة الجانبية البسطية فى نظره ذات معنى وحتى الطفلين فى الجانب الأيمن لهم عالمهم الخاص الذاتى وملامحهم الكبيرة الجادة ومن خلفهم الرجل ينظر برؤيا شاخصة إلى عالم آخر غير الذى يتم فيه التنازل عن الممتلكات فى إحساس ذاتى ورؤيا خاصة تنم عن إحساس تعبيرى واضح وأيضا الراهب خلف الرجل العارى ينظر إلى الشخص الذى خلفه فى حديث خاص بينهما يتم بنظرات ذات معنى بينهما ... فالتعبيرات على الوجوه ذات الملامح المحددة للشخصية الخاصة لكل فرد فى اللوحة يعطى البعد النفسى الداخلى الذاتى داخل التكوين الفنى العام للوحة المليئة بالرجال ومن خلفهم مناظر معمارية طبيعية لها سمات البناء المعمارى القديم .. ونرى الشخصيات تتحرك فى أسلوب طبيعى بعيدا عن القيود البيزنطية الجامدة .

وبذلك تعتبر لوحة (القديس يتخلى عن ممتلكاته) لجيوتو بها سمات تعبيرية فى البعد النفسى الداخلى الواضح على الملامح ذات الشخصية الخاصة المحددة بأسلوب تعبيرى .

ونرى أيضا فى لوحته (ندب المسيح) (١٥٠٣ - ١٥٠٦) لوحة فرسكو فى مصلى (أرينا - بادوا) فنلاحظ التحرر فى النسب التشريحية للأجساد فى أسلوب

تعبيرى بالمبالغة فى الخط المعبر عن جسد السيد المسيح فى استطالة واضحة .. وبأسلوب متحرر فى وقفات وأوضاع الأشخاص فى اللوحة ذات الملامح المحددة المميـزة لكل شخصية وأيضا نـرى التحـرر فى الخـط الـواضح فى استطالـة الاجساد بأسلـوب تعبيرى واضح .. مبتعدا عن الفن البيزنطى والقوطى فى رؤيا فلسفية للإنسان وتعبيره الجسدى متأثرًا بالفلسفة الإغريقية .



شكل (٣)

– القديس يتخلى عن ممتلكاته
١٢٨٨ – ١٢٩٦

البلاد المنخفضة[5] (١٣٦٥ - ١٥٦٨)

نرى ازدهار مدن الولايات المنخفضة فى أوائل القرن الخامس عشر بعد تحررها من فرنسا وحروبها مع اسبانيا ونشأة جامعة (لوفين Luvin) وأنتشار فنون الزخرفة والطباعة فى (هالم) عام ١٤٢٣ وفى (انتورب) تتأسس أول بورصة للمعاملات المالية فى أوربا عام ١٤٦٠ وصاحب التطور والازدهار الاقتصادى تطور فنى واضح .

وانتشر أسلوب التصوير للمخطوطات الدينية فى البلاد المنخفضة وصوروا الطبيعة والحياة اليومية ببساطة ..

وقد توصل الفنانين الفلمنكيين (هولاندا وبلجيكا) إلى اكتشاف الألوان الزيتية وتنفيذ اللوحات الصغيرة بالزيت الممزوج ببعض ألوان التمبرا ويرجع فضل هذا الإكتشاف إلى الفنان (روبرت كامبان R. Campin ١٣٧٨ - ١٤٤٤)م ومن أعماله (لوحه هيكل ميرود ١٤٢٥ - ١٤٢٨) .

وإن كان اكتشاف التلوين الزيتى يرجع إلى الأخوان (هوبرت جان فان ايك) إلا أن لوحات الفنان (كامبان) تنم على انه ساهم فى هذا الإكتشاف مع الأخوين وبذلك ساهم فنانى البلاد المنخفضه فى تطور فن التصوير الحديث الذى اعتمد على الوان الزيت وانتشرت اللوحات الشخصية واللوحات الزيتية الصغيرة التى يمكن نقلها وتثبيتها داخل جدران المنزل بعكس اللوحات الجدارية الضخمة .. وأن كان فنان الفيوم فى القرن الأول الميلادى فى مصر نفذ اللوحة الملونة القابلة للتعليق على الجدران كقيمة جمالية - وبعد وفاة صاحبها تثبت على تابوته كوظيفة جنائزية ([6]وبالرغم من أن فكرة اكتشاف الزيت فى طريقة التصوير تنسب إلى رواد الأسلوب الواقعى الأخوان (هوبرت وجان فان ايك) إلا أن أعمال المصور (كامبان) تؤكد أنه ساهم بقدر كبير فى هذا الاكتشاف الذى انتشر بعد ذلك فى إيطاليا ، والذى يعتبر أساسى فن التصوير الحديث الذى اعتمد على ألوان الزيت) .

وقد نفذ الأخوان هوبرت فان آيك (١٣٦٥ - ١٤٢٦) والأخ الأصغر جان فان آيك (١٣٩٠ - ١٤٤١) لوحة مذبح كنيسة القديس (بافون Bavon) بمدينة

(جنت Ghent) والتى تصور موضوع (عبادة الحمل) وباستخدام ألوان الزيت تمكن الأخوان من تسجيل التفاصيل الدقيقة . وخاصة فى رسم الجسد الآدمى عارى .

ونرى لوحة (الرجل ذو العمامة الحمراء سنة ١٤٣٣) للفنان جان فان آيك وندرك البعد النفسى والنظرة الجانبية والملامح الحادة البعيدة عن الصقل اللونى الجمالى فى بعد نفسى ودرامى واضح من خلال اللون والخط المعبر عن الشخصية المصورة والمضمون العام لهما فى رؤيا تعبيرية .



شكل (٢٨)

- جوفانى أرنوليفينى وعروسه حوالى ١٤٣٤م
- جان فان آيك
- المتحف الأهلى – لندن

وفى لوحة (جيوفانى أرنولفينى وعروسه سنة ١٤٣٤) شكل (٢٨) للفنان (جان فان آيك) ذات البعد النفسى الواضح على ملامح الرجل والعروسة الصغيرة ذات الملابس الفضفاضة الخاصة بالعرس وأيضا نرى نحولة جسد الرجل واستطالة جسده وشحوب ملامح وجهه ورفع يده اليمنى بالأوامر والتحذير لعروسه .

ونلاحظ حرية الرؤيا والتحرر فى النظرة الفنية بإظهار الرجل وعروسه داخل المرآة المثبتة على الجدار من خلفهما فى مقدرة حرفية مع مراعاة المنظور الهندسى فاللوحة

لها المضمون النفسى والإنسانى الخاص فى التفاصيل الدقيقة والملامح ذات التعبيرات الهادئة الساكنة والمبالغة فى النسب الجسدية للشخصين .

ونرى البعد الخيالى والعالم الخاص بالأحلام في تعبيرية لها سمات حرية الرؤيا والثورة على التقايد الاجتماعية والدينية والفنية فى أعمال الفنان الهولندى (جيروم بوش ١٣٥٠ - ١٥١٦) وتعتبر أعماله الخيالية الحالمه لها صفة الريادة لمذهب (السيريالزم) قبل القرن العشرين وخاصة لوحته (جنة الملذات سنة ١٥٠٠) فى خيال ماجن وجرئ مصورة عقله الباطن وأحلام اليقظة التى تراوده فى الحياة التى بها إباحية جنسية مطلقة وقد صورها من خلال أجساد بشرية عارية تماما لها صفة النحولة والرشاقة وأخذت الأجساد الخط الدائرى وقد تحرر فى التكوين الفنى العام . والمضمون ذا الرؤيا التحررية فى عالم اللذات الذى تخيله فى خروج عن التقاليد الفنية والاجتماعية والدينية فى عصره .

* **بروجل الأب والرؤيا الشرقية فى أعماله :**

كما نرى لوحة (عودة الصائدين سنة ١٥٦٥) للفنان (بيتر بروجل الأب) (١٥٢٥ - ١٥٦٩) ذات الرؤيا المنظورية الجريئة فى تصوير الصائدين وكلابهم من منظر علوى وتبدو قريتهم فى مستوى سفلى وقد غطاها الثلج وانحنت ظهور الصائدين من شدة البرد وظهرت الأشجار عارية بلا أوراق ويحلق فوق القرية صقر صيد أو طائر جارح كبير فى رؤيا ذات تحرر فى تناول موضوع الصيد ... وأيضا نرى لوحته (الأعمى يقود الأعمى سنة ١٥٦٨) فنلاحظ الإيقاع الحركى للأشخاص فاقدى البصر وكيف يسلكون حياتهم فى رؤيا إنسانية واضحة . وكان قد تأثر بالمذهب الإنسانى عندما رحل إلى روما ونابولى عام ١٥٥٢ وكان يعمد إلى تصوير العجائز والمعوقين فى رؤيا إنسانية واجتماعية وقد التصق بالفن الشعبى الفلمنكى وخاصة الريف والفلاحين بالغوص داخل التقاليد والسلوك الفطرى الشخصى للفقراء من بنى قومه بغرض الوقوف على حياتهم وآلامهم فى رؤيا تعبيرية ناقدة بمضمونها الاجتماعى .

وندرك فى هذه اللوحة صلة قوية بين أسلوب (بروجل الأب) وأعمال المصور التركى (عثمان) فى مخطوط (سليمان نامه) فى العصر العثمانى ١٥٧٩ وأيضًا فى لوحة (موكب الصائدين) للمصور العثمانى (صياح الكلام) بمتحف اسطنبول بتركيا فى القرن الخامس عشر - وذلك منطقى حيث كان هناك فى الفترة (١٤٣١ - ١٥١٦)

اتصال بين فنانى إيطاليا والسلاطين العثمانيين فى اسطنبول حيث صور (جنتيل بيلليني) صورة للسلطان محمد الثانى .

– ولوحة زواج ريفى ١٥٦٥ شكل (٢٦) – صورها بأسلوب مرح وهى تضم عدة لوحات بها تقديم الطعام للضيوف وأخرى تصور حفلة الرقص والعزف على الأدوات الموسيقية الريفية احتفالا بالزواج وندرك فى أشخاصه المصورة أنه ينظر إليها من منطقة علوية فتبدو مضغوطة لأسفل وذات ملابس منتفخة نسبيا ويغلب عليه استخدام اللون الأحمر الداكن بجوار البنى والأخضر الداكن مع استخدام الأبيض والأسود بكثرة معطيا بساطة لموضوعاته الريفية وقد أعطى صفة الفخامة للأجساد والأذرع والأرجل مبالغة تعبيرية واضحة ... بإحساس كتلى بعيد عن الرشاقة .



شكل (٢٦) – زواج ريفى – بتر بروجل الأب – ١٥٦٥

– وندرك فى لوحة (الأعمى يقود الأعمى) ١٥٦٨ – بها شخص أعمى يقود مجموعة من العميان برؤيا هزلية مهتمًا بالموضوع الرئيسى وندرك امساكهم بعصى تصل فيما بينهم – وأحيانًا يضعوا أيديهم على أكتاف بعض – وهكذا فى طابور طويل يضم خمس عميان والسادس قائد الفريق يقع على الأرض فى رؤيا هزلية وأظهر الخلفية بها منا زل قروية ذات أسقف مائلة حادة .

وندرك تشابه الرؤيا الموضوعية لنفس الموضوع فى لوحة (مخطوط المنظومات الخمس) فى الفترة ١٥٣٩ - فى تبريز بإيران - فى لوحة (عجوز تقود المجنون لخيمة ليلى) للفنان (ميرا سيد على) بالمتحف البريطانى - مدركين التأثر والتأثير بين ثقافة الشرق والغرب على مر العصور .

فى ألمانيا : (١٤٨٣ - ١٥٥٣)

الفن الألمانى مر بعدة مراحل ارتبط بالتاريخ الحضارى والسياسى والاقتصادى للبلاد منذ فترة طويلة نوجزها فمايلى :

بدأ[٧] ظهور ألمانيا كقوة لها أهميتها فى أوربا المسيحية منذ عصر شارلمان ، إلا أن هذه القوة انتابها الضعف بعد وفاته وتقسيم المانيا إلى عدد من الدوقيات يحكمها أحفاده . وظهر من أمراء الساكسون الذى تمكن من جمع شمل أنحاء الدولة مرة ثانية وتوالى على حكم هذه الإمبراطورية الموحدة عدد من العائلات من أسرة فرانكيا Farnkiaهوهنستاوفن Hohenstaufenثم عائلة هابسبرج Habsburgالتى بدأ حكمها منذ أواخر القرن الثالث عشر . وظهرت قوة هذه العائلة فى عهد الملك شارل الخامس (١٤٨٣ - ١٥٥٦) وأيضًا فى عهد الملك شارل الخامس (١٤٨٣ - ١٥٥٦) ولقد ازدهرت الآداب والفنون فى عهد الإمبراطور مكسميليان Maxmillianكما ظهرت بألمانيا حركة إصلاح دينى فى الفترة (١٥٢٠ - ١٥٥٥) - على يد الراهب الفيلسوف البروتستانى مارتن لوثر (١٤٨٣ - ١٥٤٦) وكان من جراء هذه الحركة تحريم صور الأشكال فى الأماكن الدينية وانتشرت حركات التأليف والنشر فى مدن ألمانيا وسويسرا (نوومبرج - بازل) فبعد أن قام مارتن لوثر بحركته البروتستانية فى ألمانيا بعد استقلاله عن الكنيسة الكاثوليكية نجد أنه دعا إلى تطهير الكنائس من الصور والتماثيل فى الوقت الذى شجع فيه رجال الدين فى إيطاليا الكاثوليكية على نهضة الفنون التشكيلية . لذلك نجد أن الفنانين فى ألمانيا اتجهوا إلى رسم لوحات ذات موضوعات عادية استوحوا أسلوبها من الفن الفلمنكى وفن فلورنس ..) .

وازدهرت الفنون والعمارة فى ألمانيا فنرى بفن التصوير يظهر الفنان (ماتياس جرونيفالد MathiasGrunvald(١٤٧٠ - ١٥٢٨) وأيضا المصور (البرت دورير Durer) (١٥٢٨ - ١٤٧١) والفنان المصور (لوكاس كراناش L. Granash) (١٤٧٢ - ١٥٥٣) فنرى لوحة (صلب المسيح) للفنان (ماتيس جرونيفالد) وهى لوحة ضمن موضوعات

فى استطالة واستدارة أجساد الفتيات العاريات .. وبذلك نرى أن التصوير العارى لجسم المرأة فى ألمانيا على يد (كراناش) وأيضا (دورير) لم يصل إلى مهارة ورؤيا الفنانين (الإيطاليون والفلمنكيون) .

ونرى لوحة (الملك هنرى الثامن سنة ١٥٤٢) للفنان (هانز هولبين الابن) (١٤٩٧ – ١٥٤٣) ومقدار توفيق الفنان فى إظهار ملامح القوة لدى الملك من خلال ملامح وجهة ذات السمات الحادة والعينان الشاخصتان فى قوة إلى الأمام ووضع الفم المنغلق فى تحدى وأيضا يده اليمنى القابضة على صولجان الحكم وارتفاع حاجبيه فى لحظة ثقة وسيطرة .. وتعتبر هذه اللوحة للفنان (هانز) ذات أبعاد تعبيرية فقد وفق الفنان فى إعطاء الإحساس بمظهر قوة شخصية الملك وصلابته من خلال ملامحه ذات السمات المحددة بتكثيف ملامحه وتركيزها بحيث تعبر عن أبعاد شخصيته الحقيقية فى تعبير نفسى وفلسفى واضح .

ميكل أنجلو بوناروتى Michel-Angelo-Bonarroti(١٤٧٥-١٥٦٤)

تتلمذ ميكل أنجلو على يد المصور (جيرلاندايو) فى بداية حياته الفنية ذلك الفنان الذى أنتج لوحة (الجد والحفيد سنة ١٤٨٠) ذات البعد الإنسانى العاطفى الواضح ... ثم تتلمذ على يد المثال (برتلدو .. Berteldo) وكان ميكل أنجلو يروق له نحت التماثيل من الصخور بهدف تحرير الأجساد الآدمية ذات الأبعاد الثلاثة من سجنها داخل الكتل الحجرية .. وأنجز تمثاله المشهور (الرحمة) فى روما فى الفترة (١٤٩٨ - ١٤٩٩) وتمثال (داود) عام ١٥٠١ فى فلورنسا .

ونلاحظ أن أسلوب النحت مسيطر على إنتاج ميكل أنجلو فى التصوير الزيتى وذلك واضح فى لوحته (العائلة المقدسة سنة ١٥٠٦) فتظهر شخصياته مسجمة داخل لوحاته الزيتية وبارزة على سطح اللوحة بإحساس كتلى نحتى واضح .

* **سقف مصلى كنيسة سستينا :**

ونرى أهم أعماله فى فن التصوير الزيتى عندما استدعاه البابا (جوليوس الثانى) لزخرفة سقف مصلى كنيسة (سستينا) بروما .

وقد قسم (ميكل أنجلو) السقف إلى تسعة أقسام تضم ثلاث مجموعات من قصص التوراة[٨] :

(المجموعة الأولى) : توضح موضوعات متصلة بالخالق :

(أ) الإله يفصل النور عن الظلام .

(ب) الإله يخلق الكواكب .

(جـ) الإله يبارك الأرض .

(المجموعة الثانية) : تصور :

(أ) خلق آدم .

(ب) خلق حواء .

(جـ) الإغراء والطرد من الجنة .

(المجموعة الثالثة) : تتناول قصة نوح والطوفان :

(أ) تضحية نوح .

(ب) الطوفان .

(جـ) نشوة نوح .

ولقد فضل (ميكل أنجلو) أن تظهر شخصياته المرسومة فى هذه الموضوعات وهى عارية بدون ملابس – وذلك ليتسنى له عمل دراسات للجسد البشرى .. ويحيط بهذه اللوحات التسع المرسومة على السقف إطار صور فيه اثنى عشر شخصية من الأنبياء والعرافات اللاتى بشرن المسيح ، وغير ذلك من الشخصيات التاريخية وعدد من الرقيق العراة .. وتبدو هذه الشخصيات وكأنها نقش ملون بارز على سطح السقف .. واستغرق منه الفترة (١٥٠٨ – ١٥١٢) .

ونفذ تمثال (النبى موسى) فى مقبرة (جوليوس الثانى) .

وفى عام ١٥٣٤ كلفه بابا روما بتنفيذ لوحة حائطية على الحائط خلف المذبح فى مصلى كنيسة (سيستينا) عن موضوع (يوم الحساب) شكل ١٠، ١١، ١٢، ١٢–أ فى الفترة من (١٥٣٣ – ١٥٤١) متأثرا بملحمة الشاعر دانتى عن الجحيم والجنة .

ونفذ بعد ذلك أعمال هامة فى العمارة مثل (مدخل مكتبة لاونتيان) فى فلورنسا – وقبة كنيسة القديس بروما فى الفترة (١٥٤٦ – ١٥٦٤) وتوفى قبل انتهاءها .

*** الإغراء والطرد من الجنة :**

ونرى فى لوحته (الإغراء والطرد من الجنة) فى الفترة (١٥٠٨ – ١٥١٢) وهى من المجموعة الثانية ضمن المجموعات الثلاث المصورة على سقف مصلى كنيسة (سستينا) بالفرسك ... فنرى اللوحة تمثل طرد آدم وحواء من الجنة بعد وقوعهم فى الخطأ بالاقتراب من ثمار شجرة (التفاح) المحرمة فاللوحة فى الجانب الأيسر منها تصور آدم وحواء أثناء محاولة أخذهما ثمار الشجرة وقد التف عليها ثعبان ضخم على هيئة امرأة عارية تحاول منعهما ويهم آدم بالوصول إلى الشجرة وفى الجانب الأيمن

نرى آدم وحواء يطردهم الملاك بواسطة عصا خارج الجنة ومظاهر الخزى والندم واضحة على محياة حواء ، كذلك آدم ... وقد وضح الفنان ذلك من خلال الملامح المحددة لوجهيهما والإحساس بالخطيئة وأيضا نلاحظ وضع جسد حواء العلوى وانحناءه فى وضع يعطى التعبير بالمذلة والمسكنة بضغط جسدها العلوى فى انثناءه إلى الأمام ونظرتها إلى الخلف فى ندم وخشية وكذلك الذراع اليمنى لآدم نلاحظ أن الفنان قد بالغ فى استطالتها حتى يصل إلى إدراك الإحساس التعبيرى بالموقف النفسى فى حد ذاته ليوحى إلى المشاهد بمقدار الخطيئة والندم الواضح عليهما من خلال انثناءه



شكل (١٢ - ١)

- يوم الحساب (١٥٣٤ - ١٥٤١)



شكل (١١)

- ميكل انجلو - أجزاء تفصيلية



شكل (١٠)



شكل (١٢)

جسد حواء العلوى ومن خلال استطالة ذراع آدم الأيمن فى تحرر من نسب المقاييس التشريحية المتعارف عليها وبهدف تكثيف البعد النفسى وترك الأثر التعبيرى بواقعة الخطيئة والندم وما يتبعها من إحساس بالأثم والمذلة .

ونلاحظ التحرر فى النسب التشريحية للجسد البشرى من خلال الخط المحدد للجسد البشرى فى لوحته الأخرى فى نفس المجموعة الثانية (خلق آدم) فنرى آدم ذلك الشاب القوى البنية المفتول العضلات وقد استطالت يده اليسرى الممتدة فى رغبة فى الحياة وتلك الملامح المتوسلة المعبرة عن الأحاسيس الإنسانية بمفهوم ذاتى خاص فى ملامحه وتلك النظرة الجانبية للوحة .. فنرى التحرر فى الخط الخارجى للجسد البشرى والملامح ذات السمات الشخصية الحادة المحددة للانفعال الداخلى الخاص من أهم سمات أعمال ميكل أنجلو على سقف مصلى كنيسة (سستينا) .

* **لوحة يوم الحساب :**

أما فى لوحة الفرسك الحائطية الضخمة (يوم الحساب) على الحائط الواقع خلف المذبح فى مصلى (كنيسة سستينا) فى الفترة (١٥٣٤ - ١٥٤١) فنلاحظ الانفعال العنيف فى حركة الجموع البشرية الشبهة عارية أو عارية تماما فى تجمعات مخيفة منفعلة وخائفة ونجدة وقد بالغ الفنان فى نسب الأجساد البشرية بقصد إعطاءها البعد النفسى والإنسانى الدرامى الواضح من خلال الأطراف الطويلة والسيقان الممتدة القوية والأيدى الممتدة أو المنثنية أو التى تخفى وجوهها خوفا وفزعا من الجحيم وفى صراع دائم مع قوى الشر أو حراس الجحيم ... إنها مأساة البشرية كما تخيلها (الشاعر دانتى) فى ملحمته فنرى السمات التعبيرية فى لوحة (يوم الحساب) فى التحرر من النسب التقليدية للجسد البشرى من خلال الخط المحدد للأجساد البشرية ونسبها التشريحية بقصد خلق نسب جديدة تعطى البعد الإنسانى النفسى والدرامى العنيف وأيضا نرى تلك الملامح المحددة والحادة والمعبرة عن الشخصية فى تفرد ذاتى داخلى ينم عن سمات الشخصية سواء كانت ملائكة أو شياطين أو بشر عاديين فى حالة خوف وفزع .. فالرؤيا التعبيرية بمفهومها الحديث موجودة فى أعمال ميكل أنجلو وهو فنان عصر النهضة ومثالها فنرى السمات التعبيرية واضحة فى لوحاته الذيتية برؤيا إنسانية ونفسية وبعد درامى واضح .

الجريكو El-Greco (١٥٤١ - ١٥٦٤)

واسمه الأصلى (دومينيكوس ثيوتوكويولس Theotocopaulas Dominicos ولد (الجريكو) فى جزيرة كريت والتى كانت تحكمها بالبندقية وتأثر بالفن البيزنطى وانتقل إلى البندقية بعد عام ١٥٦٠ تعلم على يد (تيسيانو) و (ثنتورتو) ... وشاهد أعمال (ميكل أنجلو) و (رافائيل) .

وانتقل إلى أسبانيا فى عام ١٥٧٦ واستقر فى (طليطله) إلى نهاية حياته ومن أهم أعماله فى أسبانيا لوحة (دفن دوق أورجاز سنة ١٥٨٦) وقد ظهر فى أسلوبه سمة استطالة الأجساد واتجاه نظرهم إلى أعلى ... وتلك السمة اعتبرت من شخصيته المتفردة فى اعطاء استطالة تعبيرية مبالغ فيها فى الأجساد البشرية فنرى لوحته (الضباط والشحاذ) شكل (١٣) فالوحة بها فارس يتمطى جواد أبيض ناصع البياض وبجواره يهرول شحاذ أسمر البشرة عارى الجسد وساقه اليمنى التفتت عليها رباطة بيضاء وينظر إلى الفارس فوق الجواد فى استحسان واستجداء وقد استطالت نسب جسده البشرى فنرى ذراعه ذا نسب تشريحية طويلة وكذلك جسده العلوى وصدره وقد قل حجم رأسه فظهرت المبالغة فى الخط المعبر عن جسده فى استطالة واضحة وقد نظر إلى الفارس من فوق الجواد بملامح ذات بعد إنسانى ونفسى طلبا للمساعدة والصدقة .. من خلال جسد نحيل ذا استطالة شاحبة .



شكل (١٣ - أ)

- الضابط والشحاذ
- الجريكو - جزء تفصيلى حوالى ١٥٨٨م

ونرى فى لوحته (الأخ بارافيسينو) لوحة زيتية سنة ١٥٦٥ وهذا الشخص الذى صوره (الجريكو) هو راهب وأديب وكان من المعجبين بفن (الجريكو) فنراه صوره على الكرسى ذو المسندين وذا ملامح لها البعد النفسى والنظرة التصوفية الروحانية والبعد الذاتى الوجدانى من خلال ملامح شاحبة وعينان شاخصتان ونظرة ساهمة إلى أشياء بعيدة محلقا بملامحه وعيناه الساهمتان فى آفاق مترامية ربما أو إلى داخل ذاته ووجدانه الداخلى .. إنها لوحة توضح البعد النفسى والشخصية المعبرة عن سمات الشخص المصورَ الأصلية ونوازعه وعالمه الخاص الداخلى .. فى أسلوب تعبيرى حديث .

فرانشسكو دى جويا Goya - Francisco-de

(١٧٤٦ - ١٨٢٨)

ولد (جويا) عام ١٧٤٦ فى بلدة (فنتيتودوس) بجوار ساراجوسا بأسبانيا ... ونشأ منشأة دينية وكان لديه الحماس بحب وطنه أسبانيا - وعمل فترة شبابه فى صناعة السجاد وزخرفته بالرسومات الملونة والستائر .

وبدأ نشاطه الفنى فى مدريد عام ١٧٦٣م وفازت لوحته (أنيبال سنة ١٧٦٣) بالجائزة الأولى فى مسابقة فنية .

وأنتج لوحات لها الأسلوب الرومانتيكى المتأثر بالأسلوب (الروكوكو) وقد صور الحياة من خلال رؤيا هزلية مرحة بألوان رقيقة مثل لوحات (السارى المتزحلق ١٧٨٧ - ١٧٨٦) و(السقوط١٧٨٦ - ١٧٨٧) و (مقبرة السردين سنة ١٧٩٣) تلك اللوحة التى البس فيها شخوصه الراقصين ملابس تهريجية وأقنعة مضحكة فى جو ملىء باللهو والمرح مستخدما الأسود والأبيض داخل مجموعته اللونية بصفة اساسية موضحا الملامح البشرية فى لحظات الانفعال المختلفة وبأسلوب لونى خشن نوعا ما متأثرا بالفن الشعبى والحفلات الريفية الراقصة .. وأيضا نرى لوحته (المانيكان الطائر - ١٧٩٢ - ١٧٩١) .

واتصل (جويا) بالنبلاء ورجال القصر والملك وأصبح فى ثراء مادى وأدبى وتأثر بأسلوب (فلاسكوتز) و (رامبرانت) مصور هولندا فى استخدامه للضوء وتأثيره داخل العمل الفنى ولكنه نراه يقول[٩] (إن استاذى الأول والأخير هو الطبيعة ...) فنرى فى أعماله النظرة التحليلية للطبيعة البشرية فى إيقاع حركى وحيوية فى خطوطه ذات النسب

الجديدة بقصد خلق بعد درامى نفسى يعبر عن المضمون العام لأعماله .. ونراه يعبر عن حياة الأسرة المالكة فى صورة تظهرهم صعاليك فى ثوب ملوك ويصور أفراد الشعب فى حياتهم وأفراحهم وآلامهم ... وعقائدهم ... وقد صور تاريخ أسبانيا وصراعها ضد الغزو الفرنسى فى مجموعته (ويلات الحرب) تدين هذه المجموعة الغزو الاستعمارى لبلاده ومنها لوحته المشهورة (إعدام الثوار فى مدريد سنة ١٨٠٨) شكل (١٤) وهى تصور قيام جنود الاستعمار الفرنسى بإعدام الثوار فى ظل غضب الجماهير من ظلم المستعمر .

وعندما انتصرت أسبانيا على المستعمر الفرنسى لم يحدث تغير فى الحياة الاجتماعية والسياسية بالبلاد بل بطش الملك (فرديناند الثالث) بالثوار والأحرار .

فانتج (جويا) لوحات توضح عجز الشعب ضد الشر والظلم الاجتماعى .. فى رؤيا ناقدة لاذعة لحياة معاصرية .

ويصاب (جويا) بالصمم فى منتصف الحلقة الخامسة من حياته .. وانعزل عن البلاط والمجتمع .. واضطهده الملك (فرناند السابع) بسبب أعماله الفنية ذات المضمون الثورى الذى يحرك غضب الجماهير وانتج رسوما محفورة على الحجر تفضح الظلم واستغلال الفقراء .. وقد استقر فى مرسمه (بيت الصمم) فى عزله فنية وانتج لوحات بها الأشباح والمهرجين والمسوخ فى رؤيا فلسفية انسانية عميقة لها المضمون التعبيرى الواضح .. فى ثورة اجتماعية وانسانية على الوضع الزائف فى مجتمعه .. واكتشف أن علاقته بالبلاط والنبلاء هى وهم ومظاهر كاذبة وأيضا تعينه عميدا لأكاديمية (فرناندو) نوع من الوهم ووجد الحقيقة فى الوقوف بجوار الفقراء المظلومين من بنى وطنه فى معاناتهم من ظلم الملك (فرناند السابع) ..

ويهرب (جويا) سرا إلى فرنسا فى عام ١٨٢٣ - خوفا من بطش الملك عليه .. ويتوفى هناك عام ١٨٢٨ وبعد ذلك ينقل رفاته إلى وطنه ويدفن فى كنيسة القديس (انتونيو) بفلوريدا .

فنرى الأبعاد النفسية والفلسفية فى ثورة فنية واضحة فى أعمال (جويا » ذات المضمون الثورى الواضح مبشرا بالمذاهب الحديثة من التعبيرية والسريالية فى أسلوب له

الأصالة والأبعاد التشكيلية القوية ... من خلال أعماله التى لها الروح الثورية على الظلم الاجتماعى وعلى التقاليد الفنية القديمة .

ونرى لوحته (مقبرة السردين سنة ١٧٩٣) وقد استخدم الأسود والأبيض فى إعطاء البعد النفسى والعالم الخاص المميز لشخصياته .. فى ألوان داكنة قوية بعيدة عن الألوان الفاتحة المرحة التى كانت فى أعماله الأولى .

وذلك واضح من لوحته (مستشفى المجانين لنفس الفترة سنة ١٧٩٣) فى إظهار الحركة والتعبير عنها فى أسلوب خطى معبر عن سمات الجسد البشرى وموضحا الملامح البشرية والانفعالات على وجوه المرضى فى سلوكهم الغريب داخل المستشفى التى هى عبارة عن سجن عتيق .

وفى لوحته (الساحر سنة ١٧٩٨) نرى السمات التعبيرية الواضحة على ملامح الرجل أو المرأة ذات الرداء الأسود وانفعالها فى وضع الحركة والعينان الواسعتان فى فزع وبعد درامى وأيضا فى الشبحين اللذان أمامها وقد وضح منهما الجزء العلوى فقط بأسلوب لونى خشن وفرشاه . مليئة باللون الغير ممزوج بإحساس تعبيرى .. والخلفية الأسطورية الخيالية التى يظهر بها ثلاث حمير وقد انتصبا على أرجلهما الخلفية فى ألوان باهتة متداخلة مع الأرض والخلفية وقد ظهر على سطح الأرضية والخلفية جسد الساحر أو الساحرة وقد وضعت يدها اليسرى على فمها وعيناها جاحظتان فى بعد نفسى داخلى واضح وذلك الشبحان وقد استخدم الفنان اللون الخشن الغير مصقول فى إظهار نسب جسديها .

أما لوحة (مشاهدة الجماهير لوقوع معجزة القديس انطونيو سنة ١٧٩٨) شكل (١٥) وهى جزء تفصيلى من لوحة كبيرة على جدران كنيسة القديس أنطونيو فنرى الملامح البادية على الجماهير والعيون الجاحظة للأطفال الصغار ذو الملابس الرثة والرؤوس الكبيرة والنظرات الثائرة على وجه الرجل الملوح بيده إلى أعلى بإحساس غاضب أن تلك الوجوه تذكرنا بوجوه (أدفارد مونش ١٨٦٣ - ١٩٤٤) النرويجى ووجوه الأطفال الصغار ذو العيون الغائرة الواسعة والملامح البائسة . إن الملامح البشرية الواضحة فى لوحة (مشاهدة الجماهير لوقوع معجزة القديس أنطونيو سنة ١٧٩٨) ذات بعد نفسى وإحساس داخلى ذاتى بالفقر والبؤس والحياة الصعبة ... وقد استخدم الفنان اللون من خلال فرشاة مليئة باللون النقى وأعطى ظلالا للأجساد والملامح باللون وقد بعد عن صقل السطوح وتجميلها بل ترك أثر الفرشاة المليئة باللون واضح من خلال ملمس اللون وأثر

الفرشاة على سطح اللوحة بأسلوب تعبيرى يوضح بصمة الفنان المنتج للعمل الفنى وأيضا يوضح البعد النفسى والفلسفى لهؤلاء الأطفال والرجال الفقراء بأسلوب ثورى واضح له الرؤيا الاجتماعية والإنسانية .



شكل (١٥)
مشاهدة الجماهير لوقوع معجزة
– جويا – ١٧٩٨



شكل (١٩)
صورة (أنطونيا زارتا)
–جويا –١٨٠٥

ونرى الصورة الشخصية (صورة شخصية لأنطونيا زارتا سنة ١٨٠٥) – شكل (١٩) الملامح المعبرة عن شخصيتها فى رؤيا تعبيرية واضحة من خلال الملامح المحددة لشخصيتها الحقيقية وعالمها الداخلى المعبر عن ذاتها .. فى نظرة متأنية ساهمة إلى العالم الخاص بها .

وأيضا فى لوحة (صورة شخصية أندرياس ديك برارل سنة ١٧٩٨) شكل (٢٠) فنرى ذلك الرجل وقد اتجه بنظر إلى نظرة جانبية ذات معنى نفسى وتهكمى وقد بدأ فى تحريك شفتاه للكلام من خلال وضع يده اليمنى داخل قميصه ونظرته ذات الرؤيا المتحدية المستفزة فى تعبير واضح عن شخصية ذلك الرجل المحددة والمميزة لسلوكه الخاص بإحساس تعبيرى يتعمق داخل النفس البشرية ونوازعها وسلوكها ...

* **إعدام الثوار فى الثالث من مايو :**

أما لوحته الثورية (إعدام الثوار فى مدريد – فى الثالث من مايو عام ١٨٠٨) ونفذها سنة ١٨١٤ فنرى البعد الثورى والتعبيرى واضح فى مدى تعبير الفنان عن مأساة

وملابسهم الكريهة وأمامهم الثوار وعلى مسافة قريبة جدا يطلقوا عليهم النار وقد قتل العديد منهم والباقين يتقبلوا الرصاص بصدور مفتوحة مملوءة بالإيمان الثورى والتحدى لقوى الاستعمار والظلم والاستغلال فى أسبانيا .

فنرى ذلك الثائر ذو القميص الأبيض والسروال البنى المشوب بالأصفرار وقد أظهره الفنان فى مركز التكوين من خلال البعد التشكيلى اللونى وأيضا من خلال البعد الفلسفى كرمز للتحدى والثورة ضد العدوان والفساد .. وبجواره رفاق الجهاد وقد سقطوا والباقين خلفه وجواره إلى آخر لحظة من حياتهم دفاعا عن مبادئهم وحريتهم ونظرات الغضب للثائر الذى بجوار قائد الثوار ذو القميص الأبيض ومن خلال الأيدى الممتدة القوية كرمز للتحدى .

وتقف فى الجانب الأيمن الجماهير الشعبية فى حزن وهلع من قتل الثوار المعبرين عن آمالهم ومن الخلف تبدو تلال مدينة مدريد يغلفها الظلام وقد استخدم الفنان الملامح المعبرة عن المأساة فى رؤيا تعبيرية وحركة فتح الذراعين لقائد الثوار ذو القميص الأبيض أعطى الفنان بذلك مركز للتكوين الفنى للوحة الناتج عن اختلاف الدرجات اللونية القاتمة داخل المجموعة اللونية للوحة .. وكذلك المبالغة فى حجم الأيدى وقبضات الأيدى للثوار كرمز معبر عن قوة التحدى والثورة الإرادية ضد الظلم وقد وضع الفنان الثوار فى المواجهة والجنود بدوا كأشباح آلية ليس لها شخصية مميزة غير أنهم أداة فى أيدى الظلم والاستبداد ... . فى حين نرى أن كل ثائر له السمة والملامح المميزة لشخصيته وحالته الثورية النفسية وقت تنفيذ الإعدام . من تحدى وثورة بعكس الثائر الأخير قد وضع يديه فوق وجهة حتى لا يرى مذابح الدم والإعدام .

فالفنان جويا نجح فى التعبير عن الانفعالات الإنسانية والبعد الدرامى الخاص بالثوار والجماهير فى رؤيا تعبيرية من خلال الخط واللون الجرىء والرؤيا المتحررة الثورية فى تسجيله للحظة إعدام الثوار كحدث تاريخى سياسى له أبعاده الفلسفية والاجتماعية لرفض الظلم والاستبداد والمحاكم الجائرة للثوار .

وفى لوحته (الرحلة المقدسة إلى سان أزادور) عام ٢٠ - ١٨٢٣ نرى الأسلوب اللونى الخشن والموضح لملامح الرجال البائسة والعيون الجاحظة والأفواه المفتوحة من خلال ملامح تنم عن شخصيات هؤلاء الزمرة الذاهبة للزيارة المقدسة لمدينة (سان أزادور) وقد أعطى ظلالا قاتمة من خلال اللون البنى الداكن الممزوج بالأسود فى



شكل (١٨)

الثالث من مايو – اعدام الثوار بمدريد – جويا – ١٨١٤

إحساس كئيب ورؤيا مظلمة حتى لو كان هؤلاء الناس يستمعون لعزف الموسيقى من ذلك الرجل الممسك بالجيتار (ويشدو بأنغامه الكريهة ..) أن تلك الجماعة من البشر قد اصطفت فى شكل هرمى فى رسمها وتداخلها أنها تتوقع خطر ما ، وشر قادم إليها فى رحلتها هذه من خلال الملامح الخائفة الكئيبة والأسلوب الخشن فى استخدام الفنان للون يذكرنا بأعمال النرويجى (ادفارد مونش ١٨٦٣ – ١٩٤٤) والألمانى (إيميل نولد ١٨٦٧ – ١٩٥٦) والفرنسى (جورج رووه ١٨٧١ – ١٩٥٨) والألمانى (الفريد كابين ١٨٧٧ – ١٩٥٨) . وأيضا بأعمال الفنان الفرنسى أونوريه دومييه ١٨٠٨ سنة ١٨٧٩) .

فلوحة (الرحلة المقدسة إلى سان ازداور سنة ١٨٢٣) لها السمات التعبيرية فى اللون الخشن المعبر عن الشحنة الانفعالية والملامح المحددة لشخصيات الرجال وأيضا فى اللون المنفذ بخشونة متعمدة بعيدا عن الصقل اللونى معطيا بعدًا نفسيا قاتما لسلوك هؤلاء الأفراد وأيضا الملامح التى تنظر بمعانى عديدة من خلال بعد نفسى ودراما واضحة .

وأيضا استخدم الفنان للأسود وأعطى له السيطرة الكاملة على المجموعة اللونية للوحة .

كما نرى فى لوحة الإله (سارتون المفترس البرئ) (١٨٢٣ – ١٨٢٠) – شكل (١٤) ذلك الانحراف فى نسب الجسم البشرى لذلك العملاق المخيف المعبر عن (سارتون) (اله الزراعة عند الرومان) وهو يهم بابتلاع الجسد البشرى لإمرأة عارية فى حجم صغير .. نلاحظ الانحراف فى المبالغة الخطية فى نسب الجسد وأيضا فى الملامح المعبرة عن وجه ذلك العملاق والعينان الجاحظتان فى حالة افتراس والتهام بشعة

الملامح المعبرة عن وجه ذلك العملاق والعينان الجاحظتان فى حالة افتراس والتهام بشعة والأيدى الممسكة بالجسد العارى البشرى فى ضخامة وبسيطرة مخيفة .. يعبر فى ذلك عن مبدأ الاغتصاب والظلم فى واقعة المعاش .

ونلاحظ الذراعان والساقان قد اتخذا نسبا تشريحية لذلك العملاق بعيدا عن الواقع فى تحريف تعبيرى واضح .



شكل (١٤)
- الآله سارتون المفترس
- جويا (١٨٢٣ - ١٨٢٠)



شكل (١٦)
- الملكة ماريا لويس - جويا ١٨٠٠
- جزء تفصيلى

* **الرجل الضاحك (تيو بكويت) :**

أما الصورة الشخصية (تيوبكويت سنة ١٨٢٠) شكل (١٧) وهى تصور حالة رجل ضاحك من خلال ملامح غير محددة ولكنها تنم عن حالة الانغماس العميق فى الضحك من خلال الفم المنفتح فى نصف دائرية والعينان المغلقتان وميل اتجاه الرأس داخل إطار اللوحة فى حالة اندماج فى لحظة الضحك وتلك الأسنان المنتزعة داخل فمه فى بساطة وتعبيرية ذاتية توضح ملامح الرجل وأيضا حالة الضحك والتعبير عنها فى سلوك عادى ينم عن سمات ذلك الرجل فى بساطة تعبيرية من خلال اللون البنى والبرتقالى وتنويعات سوداء وبيضاء على خلفية سوداء وقد أظهر الفنان جزء من ياقة القميص البيضاء لتوضح بداية كتف الرجل داخل ظلال خلفية اللوحة .. فى بساطة تعبيرية واضحة ..

ومن خلال ألوان غير مصقولة وملامح غير محددة فنرى الفنان عبر عن لحظة الضحك والشخصية المميزة لذلك الرجل الضاحك . ونلاحظ اهتزاز خطوط الملامح المعبرة عن العينان والأنف والفم فى عدم تحديد خطى بل بإيحاء لونى يعطى الإحساس بحركة هذا الوجه الضاحك المنفعل مع الضحك .

فنرى جويا قد قاد ثورة فنية فى مجال التصوير الزيتى والحفر على الحجر بإحساس ثورى ورؤيا اجتماعية ناقدة ومتطورة من خلال تحرر فى تناول الموضوعات الثورية أو ذات الرؤيا الاجتماعية والإنسانية وأيضا فى الأسلوب الذى نجح فى تحرير الخط واللون من تقاليده الأكاديمية فى عصر الروكوكو والكلاسيكية المعاصرة له وأيضا من خلال إضفاء البعد النفسى والتعبيرى على شخصياته المصورة داخل تكوينه الفنى العام .

وأيضا من خلال تحديه لواقعة المعاصر فى نقده له سياسيا واجتماعيا برؤيا تعبيرية ثورية واضحة . وبذلك أصبحت أعماله هى بدايات للمدرسة التعبيرية الحديثة فى بداية القرن العشرين .

أوجينى ديلا كرواه Delacroix Eugene (١٧٩٨ - ١٨٦٢)

ولد أوجينى ديلا كرواه فى منطقة (شانتون) بجوار باريس وتزعم الأسلوب الرومانتيكى بفرنسا بعد تصويره لوحة (زورق دانتى) عام ١٨٢٢ وانتقل بالأسلوب الفنى من الكلاسيكية إلى الرومانسية وتأثر بالأعمال الأدبية لكل من (شكسبير - دانتى - بيرون - سكوت) ومن أهم أعماله لوحة (الحرية تقود الشعب سنة ١٨٣٠) ولوحة (مذبحة شيو سنة ١٨٢٤) وأيضا (وفاة سردنيال سنة ١٨٢٧) .

وتأثر بزيارته إلى المغرب العربى وازدادت رؤيته حيوية وثراء لونى بفضل تأثره بالفن الإسلامى الشرقى فى المغرب العربى .. فنرى لوحته (نساء الجزائر سنة ١٩٢٤) .

ونرى الانحراف فى النسب التقليدية بإحساس تعبيرى واضح فى بعض أعمال أوجينى ديلا كرواه مثل لوحة (الحصان الجامح عند هبوب العاصفة سنة ١٨٢٤) فنرى الحركة العنيفة المنطلقة لجسد الحصان وقد رفع أرجله الأمامية ومال برأسه وعنقه إلى اتجاه مائل نحو اليسار فى اندفاع ليقاوم العاصفة فى اتجاه حركى عنيف يميز الأسلوب الرومانتيكى ولكن مع مبالغة فى نسب جسد الجواد فى استطالة جسده وساقه الخلفى برؤيا متحررة فى الخط المعبر عن التقاليد المدرسية القديمة بقصد خلق نسب تشريحية جديدة تعطى الإحساس بالتعبير المناسب للحظة فزع الجواد عند هبوب العاصفة .

وأيضا نرى لوحته (رأس قط) شكل (٢٤) ألوان مائية .. فنرى رأس القط وظهرت أنيابه من خلال فمه المنفتح بزاوية غاضبة وتطاير الشعيرات من على رأسه وعنقه فى مبالغة تعطى الإحساس والإدراك التعبيرى من خلال غلق عينى القط تحسبا لخطر ما .. فى مبالغة فى نسب وجه القط فيبدو كحيوان آخر له سمات مختلفة عن القط نتيجة التحريف واستطالة الوجه وشعيرات العنق .

وعندما[١٠] علق أحد أصدقاء يوجين ديلا كروا (١٧٩٨-١٨٦٣) على لوحة له قائلا : « ألاحظ إن إحدى ذراعى ميديا أطول من الأخرى » أجاب الفنان الكبير : « أعرف ذلك ، لكن التعبير مع ذلك صحيح » . وقد أفصح ديلا كروا بهذه الإجابة - دون قصد - عن احد سمات التعبيرين اللاحقين .



شكل (٢٥)
الجـواد الجـامح
ديلا كرواة - ١٨٢٤



شكل (٢٤)
رأس قط
ديلا كرواة

ونرى الانحراف فى النسب التقليدية بصورة واضحة وبإدراك تعبيرى ذاتى صادق لدى الفنان (١٨٦٤-١٩٠١) (هنرى - دى - تولوز ٠ لوتريك) ذلك الفنان المرهف الحس والذى يعانى من عجزه الجسدى المتمثل فى إعاقة ساقيه وقد سقط فى بحر الألم والحزن الذاتى والخيال المضطرب مستعينا بالخمور فى الحياة على أرض غير أرض الواقع .. فأتت أعماله عبارة عن رؤيا تعبيرية ذاتية من خلال دراما ومأساة خاصة عابرا من الانطباعية إلى التعبيرية الذاتية فى بعض سماتها الخارجية فقط ومنها الانحراف فى النسب الجسدية باستطالتها لإعطاء بعدا حركيا وإيقاعيا معبرا بشكل أعمق بحيوية ونشاط فى إدراك الأجساد البشرية مثل لوحته (الرقص فى ملهى الطاحونة الحمراء) فى الفترة من (١٨٦٤-١٩٠١) فنرى المبالغة فى استطالة سيقان المرأة الراقصة والرجل الذى يراقصها أيضا فى إيقاع حركة متوافق وفى ليونة خطية واضحة من خلال الاستطالة فى الأطراف وما يتبعها من استطالة فى الجسد البشرى كله .. وأيضا نلاحظ الخطوط السوداء التى حدد بها الخط الخارجى للملابس والملامح البشرية فى أسلوب فنى جرىء باهتمامه بالأسود معطيا له السمة الهامة داخل المجموعة اللونية للوحة ... فنرى تولوزلوتريك يعبر فى تلك الانحرافات المستطيلة للأجساد الرشيقة الراقصة عن درامة ذاتية عن عجزه هو شخصيا بإعاقة ساقيه نتيجة حادث منذ طفولته فنرى البعد النفسى الواضح وراء أسلوبه الفنى الذى اشتهر به .

أنوريه دوميه Daunier Honore (١٨٠٨-١٨٧٩)

ولد (أنوريه دوميه) فى السادس والعشرين من فبراير عام ١٨٠٨ - بمدينة (مرسيليا) .. وكان معاصر للشاعر (شارل بودلير G . Boudelaire وصديقا حميما له وكذلك المصور الفنان (ديجا) و (ديلا كرواه) و (كورو - Coro) و (دوبريه Dupre) وكان من أشد المدافعين عن أسلوبه الفنى فى النقد الاجتماعى والسياسى الفنان (شارل فيليبون - C . Philpon وهو من رواد فن (الكاريكاتور) فى فرنسا ..

وقد أنتج (دوميه) عدة الآلاف من القوالب الحجرية المرسومة Litagraphe وبعضها على ألواح معدنية silargaphs ومئات من الرسوم المائية واللوحات الزيتية .

ومن مميزات أسلوب (دوميه) التحرر فى الخط برؤيا جريئة من خلال بعد نفسى وفلسفى بإدراك ناقد ومتهكم من خلال خلفية سياسية واجتماعية واضحة المعالم من خلال خط قوى فى أسلوب تعبيرى معطيا له النسب المتحررة من التقاليد المدرسية فى مبالغة ورؤيا لها البعد النفسى والفلسفى فى انفعال وفطرية ذا شحنة تعبيرية يدركها المتلقى لأعماله .

ويقول الفنان عن الخطوط فى اللوحة(١١) : (إن التعقيد الخطى مفسد لجمال الشكل ويلجأ إليه من لا يعرف أهدافه كالأعمى يتلمس طريقة متخبطا حتى يقبض بيده على بغيته .. أو ربما لا يصيب ما يريد ... وكم هو كريه على النفس أن ترى الزيف وإن كان صادر عن ذكاء وحذق ...) .

ونرى موهبة (دوميه) الفنية فى اختزال الخطوط إلى أبسطها فى تعبيرية تنم عن سمات الشخصيات التى رسمها فى أصالة وتعبيرية توضح البعد النفسى الخاص بكل شخصية .. فنراه بصورة (أدعياء السياسة) والمنافقين والقضاة فى هيئة غير عادلة وأيضا يصور عامة الشعب فى فقره وسعادته فى رؤيا ناقدة وتهكمية لمعاصريه فى فرنسا وأيضا قد تناول النقد بالرسومات الكاريكاتورية فى الصحف والمجلات الدورية فى ثورة ناقدة اجتماعية وسياسية .

بأسلوبه الناقد الثائر من خلال وجوه زائفة مخادعة بروًيا تأثر بها ربما الفنان البلجيكى (جيمس أنسور ١٨٦٠-١٩٤٩) فى لوحاته وأقنعته وملابس أشخاصه التهريجية فيما بعد .

فنرى لوحته (الكونشيرتو) شكل (٢٢) نفذت بالقلم والطباشير توضح من خلال الخط لحظة الاندماج والتفاعل بها الرجل الجالس والنغمات الموسيقية المنبعثة من كمان الموسيقى فى الخلف وقد استسلم الرجل الجالس إلى حالة التفاعل والانصهار مع موسيقى (الكونشيرتو) فى بعد انفعالى داخلى بروًيا تعبيرية واضحة من خلال ملامح الرجل الجالس ذو النظرة الساهمة الصافية والمحلقة إلى أعلى بعيدا على نغمات الموسيقى .

وكذلك نرى لوحته (السكير الطروب) شكل (٢٣) وقد نفذت بالألوان الزيتية من خلال فرشاة مليئة باللون وبدون صقل لسطوح اللون نرى ذلك السكير الطروب وقد فتح فمه فى حالة غناء وسعادة وقد أمسك بكأسه فى حالة سعادة واضحة من ملامحه التى نفذها الفنان بانحراف فى نسب وجهة حتى يظهر على تلك الحالة السعيدة من خلال نسب جديدة وأيضا من خلال الأسلوب اللونى الغير مصقول فى فطرية وتلقائية تعبيرية من حيث تناول اللون بأسلوب عنيف .



شكل (٢٢)
- الكونشيرتو - دوميه



شكل (٢٣)
- السكير الطروب - دوميه

كما نلاحظ أيضا لحظة الانفعال فى لوحة (لاعب القيثار) وتلك الملابس الفضفاضة الواسعة لذلك الرجل واندماجه فى عزفه على القيثارة من خلال خط خشن سميك يذكرنا

بأعمال (جورج رووه ١٨٧١ سنة ١٩٥٨) وأيضا (أوسكار كوكوشكا ١٨٨٦ سنة ١٩٨٠) .

كما نلاحظ فى لوحته (ركاب الدرجة الثالثة) ذلك البعد النفسى والجو الحزين الممل الكئيب المخيم على اللوحة وتلك المرآة فى المقدمة الممسكة بالسلة وقد ذهبت من خلال ملامحها إلى عالم داخلى نفسى ذاتى خاص بها وبمشاكلها فى بعد إنسانى فلسفى ذاتى واضح .

كما نرى لوحته عن (دون كيشوت) شكل (٢١) ذلك البطل الأسبانى الحزين الذى وجد فيه دوميه انعكاسا لشخصيته المناضلة التعسة . فنراه صوره من خلال جسد نحيل وجواد تبرز عظامه من على سطح جلدة ونحوله ظاهرة وقد أعطى جسد البطل (دون كيشوت) استطالة فى نسب جسده ورقبته ونحوله تحول فيها إلى شبح إنسان وقد أمسك بدرعه ورمحه فوق جواد هزيل فى بعد نفسى وفلسفى بأسلوب تعبيرى فى انحراف النسب التقليدية فى الخط وإعطاء البعد النفسى والفلسفى للمضمون العام للعمل الفنى .

فنرى الرؤيا التعبيرية فى أعمال (دوميه) من خلال التحرر من نسب الخط والأجساد وأيضا من خلال البعد النفسى والفلسفى الخاص الذى يضفيه على شخصيات لوحاته وأيضا من خلال حرية الرؤيا والتحرر فى تناول موضوع اللوحة من خلال مفهوم اجتماعى وسياسى وإنسانى ناقد ومتهكم لبنى عصره .



شكل (١٣)

– الضابط والشحاذ – الجيركو



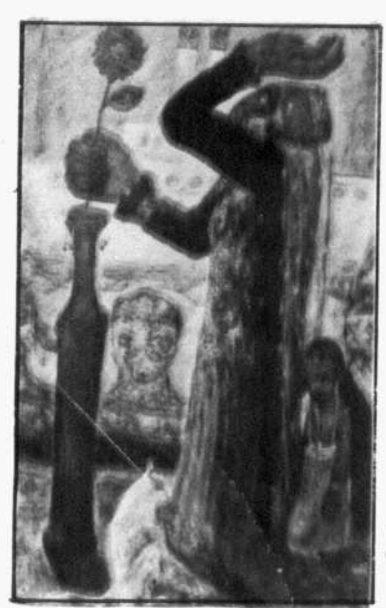
شكل (١٧)

– الرجل الضاحك – جويا (١٨٢٠م)



شكل (٣٠)

– الغجرية – هنرى ماتيس (١٦٠٩ – ١٩٠٥)



شكل (٤٥)

– فرح زليخة – عبد الهادى الجزار – (١٩٤٨)

حواشى الباب الأول

(١) جورجى غاتشاف–الوعى والفن–عالم المعرفة–الكويت – العدد (١٤٦) سنة١٩٩٠

(٢)،(٣) د . ثروت عكاشة – الفن المصرى –الجزء الثالث ص ١٣٥٨ – دارالمعارف .

(٤)،(٥) نعمت إسماعيل علام – فنون الغرب فى العصور الوسطى والنهضة والباروك – دار المعارف ص ٣٦ .

(٥)،(٦) يطلق هذا الاسم على الإقليم الذى يعرف حاليا باسم هولاندا وبلجيكا . نعمت اسماعيل علام – فنون الغرب فى العصور الوسطى والنهضة والباروك – دارالمعارف – ص ٤٧ – ٤٩ – ٥٠ .

(٧) نفس المرجع السابق ص ١٢٨.

(٨) نفس المرجع السابق ص ٩٦ ، ٩٧ .

(٩) محمد عزت مصطفى – قصة الفن التشكيلى – عصر النهضة – دار المعارف ص ١٢٨ .

(١٠) د . نعيم عطية – التعبيرية فى الفن التشكيلى – كتابك – دار المعارف – سنة ١٩٧٨ ص ١٧ .

(١١) محمد صدقى الجباخنجى – أونوريه دومييه – صوت الفنان – الطبعة الأولى سنة ١٩٥٣ ص ٦ .

الباب الثانى

ظهور التعبيرية كمدرسة فنية فى العصر الحديث

اولا الحركة الوحشية واثرها عند المدرسة التعبيرية .

ثانيا تباشير المدرسة التعبيرية فى مطلع القرن العشرين .

ثالثا اصل اصطلاح التعبيرية

أولاً : الحركة الوحشية وأثرها على المدرسة التعبيرية

اكتشاف اللون الحديث وأثره على الفن الحديث :[١٢]

نرى الفنانون المصورون الكبار أمثال (تيمينر Turner) و (ديلوكروس Delacraix) كانت لهم مجموعاتهم اللونية ولها التميز المحدد والمرتبط بشخصياتهم الفنية والتى بها العديد من الألوان التقليدية القديمة والمنتشر استخدامها فى تلك العصور وكانت هذه الألوان تستخدم كعجائن من الألوان السميكة لتكون خلفيات للوحات .

ولكن فى منتصف القرن الـ ١٩ حدثت مفاجئة فى عالم الفن وذلك باكتشاف الألوان الصناعية الجديدة والمجهزة داخل أنابيب معدنية وجاهزة للاستخدام ومخلوطة بنسب معينة من الزيت حتى يحفظ سيولتها دائما، وقد استخدمها الفنانيين فور طرحها فى الأسواق .

وكان ذلك نتيجة لإكتشاف التركيب الكيميائى فى صبغة قار الفحم التى امدت عالم الفن بألوان ساطعة ونقية ومبهجة وأدت تلك الألوان من ناحية أخرى إلى تطور صناعة النسيج .

وبفضل التنافس التجارى فى صناعة الألوان .. ظهرت فى الأسواق فى تحسن مستمر وبذلك ساعدت تلك الألوان فى إثراء الفن التشكيلى بالحيوية اللونية وأحدثت إنقلابًا فى عالم الفن التشكيلى .

وتعدت تجارب التكامل اللونى عند التأثيريين والألوان التنقيطية فى أعمال الفنانين التنقيطين ... وكذلك وفرت الجهد والوقت على الفنانين فى تحضير عجائن الألوان من أكاسيدها ... وأعطت درجات متنوعة ومختلفة من البرودة والدفء والسخونة والعنف للون الواحد ... وتدريجاته المشتقة منه .. وأظهرت تلك الألوان اللون الأخضر الليمونى والألوان الكروميتية والمشتقة من الكروم والكوبالت .. وأكاسيد المعادن المختلفة ممزوجة بنسب ثابتة من الزيت ومواد كيمائية أخرى حافظة لسيولة اللون وليونته داخل الأنابيب المعدنية ... وبذلك أعطت إمكانيات كبيرة للفنانين وفتح لهم اتجاه الإنطلاق والحماس اللونى فى بهجة وثورة لونية عارمة أمثال (فلامنك – دوريان – ماتيس – فان دونجن

– براك – جوجان) – فى مراحلهم الوحشية التى أعطو فيها الإنطلاق الغير محدود للون فى حرية كاملة وسيطرة على أسطح لوحاتهم .

الفنانون المتوحشون :

كان بجانب ماتيس فنانين موهوبين أسهموا فى الحركة الوحشية ذات العمر القصير جدا (سنة ١٩٠٥ – سنة ١٩٠٧) والأبعاد الكبيرة فى تاريخ تطور الفن الحديث وهؤلاء الرواد تعدوا الوحشية كما تعدوا التأثيرية من قبلها والتنقيطية إلى المدرسة التعبيرية والتعبيرية التجريدية والتكعيبية .

ماركو الأول (البرت ماركو) :

كان صديقا لماتيس وله خطوط واضحة وتصميمات قوية واستخدم الألوان الزرقاء اللامعة الجديدة والبرتقالية ولوحته (الطبقة الراقية بمدرسة بوكسر للفنون سنة ١٨٩٨ تشبه أسلوب ماتيس لحد كبير ورسم الجسم الأنثوى بإحساس معمارى بسيط والخلفية عبارة عن ابتهاج لونى فى نقاط متداخلة على قماش اللوحة الخشن .

وأيضا فى لوحة (العارية فى اتيليه صديق) ذات اللون الأزرق الواضح وولد فى سنة ١٨٧٥ فى (بوردوكس) وتقابل مع ماتيس ودرسا معا فى مرسم (مورو) واشترك فى معرض (داتوم) للمستقلين حيث أطلق عليهم الناقد (فاكسيليز) اسم المتوحشون .

دوريان وفلمنك :

أدى دوريان دورًا هامًا فى جماعة الوحشيين .. ونجح فى تجميع شخصيتين قويتين ومختلفتين تماما فى الحركة هم هنرى ماتيس وموريس فلمنك .

حاول فلمنك أن يصور بفطرته القلبيه والرجوع إلى متاحف الآثار البدائية وتجاهل الأعمال الفنية السابقة .

وتقابل ماتيس وفلمنك مع دوريان سنة ١٩٠١ فى معرض لوحات فان جوخ ورد فعل فلمنك بقوله (لقد أحببت فان جوج أكثر من أبى)[١٣] .

وذهبا الثلاثة إلى (شاتو) بمرسم دوريان.. وعرضا فى صالون المستقلين سنة ١٩٠٣ .

وقد ولد اندرى دوريان سنة ١٨٨٠ فى قرية (شاتو) بفرنسا وأكمل دراسته الفنية فى أكاديمية (كاريير) بباريس .

أما موريس فلمنك ولد فى باريس سنة ١٨٧٦ وله جسم رياضى وله موهبة طبيعية فى الرسم والموسيقى وفى شبابه كان يحصل على معاشه من سباق الدرجات والرياضة العنيفة ... وكان بذلك يتمتع بحيوية نادرة فى عالم الفن وعمل على اللوحات القماشية واستوعب بوعى وإدراك كامل خلط وتكوين الدرجات اللونية المتعددة بمقدرة فائقة .

وفى عام ١٩٠٠ صور لوحة[١٤] (على البار) ١٩٠٠ ذات التركيب والبناء الفنى الجرىء واستخدامه العنيف للون متأثرًا بفان جوج .

وذهب دوريان للخدمة العسكرية من سنة ١٩٠١ - ١٩٠٤) .

فى تلك الفترة أنتج فلمنك بمفرده فى شاتو - لوحات مثل (بركة فى سانت كيوكوفه) سنة ١٩٠٣ وطبيعة صامته .

وفى سنة ١٩٠٤ تحولت ألوانه إلى السخونة والدفء والعنف وانتقل إلى الأخضر والأرجوانى فى لوحة (المطبخ الداخلى) ١٩٠٤ - وتحول إلى إيقاع مختلف مثل لوحة (منازل فى شاتو) سنة ١٩٠٣ حيث وضح تأثره بأسلوب فإن جوج .

وفى هذه الفترة كان فلمنك هو قائد الوحشية نتيجة لطبيعته العاطفية وبعده عن الصعوبات النظرية الأكاديمية المترسبة فى أعماق الفنانين الآخرين فرأى فلامنك أعماله بفطرية واستيعاب كامل للطبيعة ثم يتركها تذوب من عينه ويرسم أعماله من خلال ذاكرته وخياله العاطفى .

وأنتج دوريان بعد عودته من الجيش لوحة (القوارب المضيئة) سنة ١٩٠٤ . (الشجرة العجوز)[١٥] سنة ١٩٠٤ - ١٩٠٥ ذات اللون الأخضر الدافىء . والجرأة اللونية فى تزاوج الأخضر الدافىء مع الأزرق الصافى والأحمر الداكن مع سماء ذات لون فاتح نسبيا ... تختلف فى شحنة الألوان عن لوحة (القوارب المضيئة) فى المجموعة اللونية وقوة الألوان وتصادمها .

وفى نهاية عام ١٩٠٥ عاد دوريان إلى لندن وانتج عام ١٩٠٦ - موضوعات جديدة ذات أضواء جديدة ومارس النظريات الوحشية فى جو بعيد عن البحر المتوسط وفى تلك الفترة أنتج ألوان تذكرنا بالفنان الإنجليزى (تيرنر) مثل لوحة (نهر التايمز - كوبرى وست منستر) بألوان غامضة ضابية .

كيس فان دونجن :

وصل إلى باريس من هولندا عام ١٨٩٧ .. وكان أسلوبه بطيء وشخصى جدًا مثل فإن جوج ابن بلده .. وفى أوائل سنة ١٩٠٤ عرض لأول مع الوحشيين فى صالون (المستقلين) ... وكان قد سبقه فى العرض كل من ماتيس وماركو فى سنة ١٩٠١ ثم (ما نجم) سنة ١٩٠٢ ثم (كامينون) و (بوى) ، و (فرايسيز) سنة ١٩٠٣ .

وفي الواقع فإن الفنان فان دونجن استخدم لغة الوحشيون ليعبر عن خياله وتخيلاته التى رآها من مشاهد السيرك ... وكان لديه موهبة فى تصوير الشخصيات والأجسام النسائية ... وتلك الموهبة جعلت أعماله ذات صفة استقلالية متميزة لا تنسى تلك الفترة من حياته مع الفن الوحشى .

وبالرغم من تعاونه مع الوحشيين فقد كان ذا أسلوب مختلف عنهم بعض الشيء .. لقد وصل إلى أسلوب قريب من التعبيرين .

رؤول دووفى :

كان (دووفى) يبلغ من العمر (٢٣) عام عندما أتى إلى باريس فى سنة ١٩٠٠ من (لى هافر) حيث تعلم الفن مثل (أوثون فرايسيز) و (جورج براك) كانوا زملاء الدراسة مع (دووفى) وشكلوا ما عرف بـ (ثلاثة من هافر) .

هؤلاء الثلاثة معًا وبصحبه اثنين من (شاتو) (ماتيس وفلمنك) كانوا من أهم الفنانين الوحشيين .

واتبع (دووفى) الأسلوب الإنطباعى عند وصوله إلى باريس فى بداية حياته ولكن لوحات ماتيس أعطته الدافع إلى إتباع أسلوب ذا معنى وقوة تعبيرية واضحة . ونجح فى تطويع اللون وجعله يعبر عن العاطفة وتأثر فى ذلك أيضًا بما تيس .. وفى تلك الفترة أنتج لوحات (المنازل القديمة فى ميناء هامفلور) سنة ١٩٠٦ ولوحة (المظلات) سنة ١٩٠٦ ذات الشحنة الإنفعالية والألوان المعبرة بقوة واتزان وجرأة متدفقه بألوان صارخة .

بــراك :

ولد براك فى سنة ١٨٨٢ بفرنسا واستقر مع أسرته فى (لوهافر) وتصادق مع (أوتون فرايسز - رؤول دووفى) ودرس الفن فى باريس فى أكاديمية (هامبرت) ثم فى مدرسة (بيكس للفنون الجميلة) واستخدم اللون مثل الوحشيين فى حرية متدفقة

ونراه فى عام ١٩٠٦ ينضم للوحشيين واشترك فى معارض سنة ١٩٠٦ ، سنة ١٩٥٧ وتعرف على الشاعر (أبو لونير) وعن طريق صداقته مع بيكاسو اهتموا معًا بدراسة أسس التكعيبية منذ عام ١٩١١ فى (سيرت) واشترك براك فى الحرب ، العالمية الأولى وأصبح بعد سنة ١٩١٦ فنانًا تكعيبيًا مشهورًا بجوار بيكاسو حتى عام ١٩٣٠ – ويحصل على الجائزة الأولى فى (بينالى فينسيا) عام ١٩٤٨ ويتوفى سنة ١٩٦٣ فى باريس .

فرايسـز :

درس فرايسز مع براك ودووفى منذ عام ١٨٩٧ فى (لوهافر) وتحرر من الأسلوب التأثيرى فى باريس وتأثر بأسلوب ماتيس وسافر فى رحلات عمل عديدة مع (براك) .

وأنتج أعمالا متأثرة بأسلوب (سيزان) .

وفى سنة ١٩٠٧ وصل إلى شهرته ومن أهم أعماله فى هذه الفترة لوحة (صورة شخصية للشاعر فرنارد قبوريت سنة ١٩٠٧) ندرك الرؤيا المتحررة الجديدة واضحة فى النظرة ذات العمق الذاتى للشاعر فى جلسة متحررة من خلال بعد نفسى واضح مبشرًا بالتعبيرية من خلال الأسلوب الوحشى وقام برحلات عديدة منذ سنة ١٩١١ إلى دول أوربا وأمريكا وتوفى سنة ١٩٤٩ فى باريس .

الوحشية كبشير للتعبيرية

مولد الوحشية[١٦] :

كان النقد الفنى الباريسى لويس فاكسيلز Vauxcelles أول من بشر بثورة الفن الحديث فى القرن التاسع عشر .

وفى أثناء زيارة له مشهورة لصالون (داتوم) سنة ١٩٠٥ لاحظ فاكسيليز افتقار الألوان البرونزية فى أعمال (فلورنتين Florentine بعكس أعمال هنرى ماتيس البعيدة عن الأسلوب التقليدى وكذلك رفاقه (فلمنك – ماكويت – دوريان ...) .

ومن هذا اليوم وصاعدا عرفت تلك الجماعة من الفنانين الذين نقدهم فاكسيلز فى مقالاته المسائية بالمتوحشين .. نتيجة لرؤيته تمثال رقيق من البرونز بين لوحات (المستقلين) فصاح قائلا (دوناتيللو بين الوحش) .. وسميت قاعتهم بقفص الوحوش الضارية[١٧] .

وبذلك أصبحت الوحشية ليست حركة فنية تاريخية فقط ولكنها بمثابة ثورة فنية عارمة فى مجال التحرر من اللون والتقاليد الفنية التى كبلت الفنانين لزمن طويل .

وبذلك وجدت (الوحشية) أو (البوهيمية المتطرفة) بروئيا متطورة ولم يكن هناك فلسفة متوحشة تمهد لظهورها وتؤيدها ... وبهذا أطلقوا العنان لحرية اللون والشكل والموضوع فى فترة حرجة من تاريخ التطور الفني وبذلك بعدوا عن الفلسفات الأكاديمية القديمة ... وهذا الانحراف الفنى البعيد عن الأساليب والتعاليم المألوفه .. كان من أهم الأسباب فى قصر عمر هذه الحركة الفنية من سنة ١٩٠٥ – ١٩٠٧ ... تحول كل فنان من الجماعة إلى طريق آخر ... ماعدا ماتيس وبراك ... فأحب ماتيس الشمس والضوء وأجاد براك الخطوط الأفقية المتوازية .. وأهتم (دوفى) بالزخرفة وشاعرية (فلمنك Vlaminck) الدراميتيكية ... وكذلك نرى (فان دونجن Dongen) الذى انطلق فيما بعد إلى التعبيرية وكذلك (دوريان Derain) الذى بدء كلاسيكيا ووحشيا ثم أهتم بالتعبيرية وبالرغم من قصر عمر الحركة الوحشية فكانت لها أهمية فى انطلاق اللون وتحرير الفن من قيود اللون فى القرن الـ ١٩ إلى بداية القرن العشرين .

أصول الفن الوحشى[18]

الوحشية هى الحركة الفنية الأولى فى فن القرن العشرين (البوهيمية المتطرفة) ليست تعنى وصف أخلاق الفنانين ولكن لوصف أعمالهم .. ذات الألوان المرحة المتفجرة بحيوية بواسطة جيل من الفنانين الشبان .

وتجىء قيمة الوحشية فى بعدها عن التعبير المدروس المسبق ... وبالرغم من حداثة الوحشية فإن لها جذورها الضارية منذ التاريخ الفنى فى رسومات (الفينومينا)[19] التى ظهرت من قبل بدراسة متأنية داخلية لشخصيات مهمة ظهرت فى المناظر الفنية فى أواخر القرن التاسع عشر .

لقد تأثر الوحشيون بكل من سورا – سيزان – فان جوج – جوجان ... وعرفوا كيف يستفيدوا من أحسن ملامح القرن العشرين وكيف يجدوا لغة فنية جديدة لهم . ونلاحظ أن كل من سيزن وجوجان وفان جوخ لم يتأثروا بالمتاحف والتقاليد المدرسية الأكاديمية .

وبعد عام ١٨٩٤ بدأت تظهر الطبقة البرجوازية فى المجتمع وبدأت تأثر فى تغير المفاهيم الاجتماعية أدى كل ذلك مع اكتشافات الألوان الحديثة الجاهزة أيضًا إلى البحث عن وسائل جديدة للتعبير .

وهذا البحث استمر حوالى العشرون عاما ... ونجد أن سوراة وسيزان وجدوا طريقًا متميزاً فى البناء الفنى للوحه ... وربط فان جوج بين الإحساس واللون ورغبته فى تحرير الرموز وبعدها عن الواقع المرئى ... والبحث عن حقيقة العالم الطبيعى .

وأما المصورين[20] (الأنبياء Nabis) نجد (سوراه) ولوحاته ذات البناء العلمى التأثيرى والذى وصل إلى أسلوب منفرد به .. وكذلك مجموعة الرمزيين (جونت أفين – رودان) .

ونلاحظ أن هؤلاء الفنانين تعددت أساليبهم وأنتجوا فى النهاية الحركة الوحشية التى ثبتت أساليبها من خلال لوحاتهم .

وفى الحقيقة نجد أن الحركة الوحشية تعدت مرحلة المذهب التنقيطى وتأثيرات فان جوج وجوجان وسيزان ... وخاصة فى أسلوب التصوير ذا الإحساس المنسجم المعبر بها رمونية متزنة متأثره برؤية سيزان وسوراة ... وحرفية وانطلاق فان جوج وجوجان

– وأيضًا بالمسطحات ذات البعدين وسيادة دور اللون فى البناء الفنى والإصرار على استخدام اللون الصريح فى بناء اللوحه .

علاقة ماتيس بالوحشية :

يعتبر ماتيس فنان الوحشية بلا جدال وأرتبط اصطلاح الوحشية بهنرى ماتيس وذلك منذ معرض (داتوم) سنة ١٩٠٥ .

وفى عام ١٩٠٤ كان يعمل مع (سيجناك) فى جنوب فرنسا وقد استوعب كاملا إمكانية العمل فى مساحات لونية كبيرة مسطحة .. ورفض التقيد بنقل الطبيعة كما هى .. وذكر أنه توصل إلى قيمة الفن والفنان وهدفه بأسلوب جديد .. ولوحاته كانت تبنى على الإحساس بعيدا عن التقليد أما ألوانه فلا تخدم الواقع المرئى أمامه بقدر ما تترجم وتعبر عن أحاسيسه الداخلية .. وقد شرح ذلك فى مقالاته المنشورة (ملاحظات رسام) سنة ١٩٠٨[٢١] (لم أعد استطيع التميز بين الإحساس بالحياة وطريقة التعبير عنها .. أنا أريد الوصول إلى حالة المعايشة الكاملة فى بناء اللوحة . إن عمل الفنان لابد أن يحمل بداخله الإلهام الكامل حتى لو كان بعيدًا عن البناء الفنى للعمل نفسه) .

وبذلك نرى أنها إحدى إرهاصات أولية لفنان يتحسس طريقه بأسلوب وحشى منفرد وجديد باحثًا عن الجديد لذاته ... وكان هذا الجديد هو الفن الوحشى فى مطلع القرن العشرين .

والألوان الصريحة كانت متأصلة فى أعمال الوحشيين جميعًا وخاصة ماتيس حتى أصبح الأسلوب الوحشى يعرف (بتلك الإحاسيس المبهجة بالألوان الصريحة المتجاورة فى إنسجام لونى بعيد عن البناء الهندسى ..) وفى الوحشية كان هناك شمول لجميع نزعات الفنانين الشخصية داخلها فنرى من روادها (اندرى دوريان (١٨٨٠ – ١٩٥٤) – موريس فلامينك (١٨٧٦ – ١٩٥٨) وانضم اليهم كل من كيس فان دونجن (١٨٧٧ – ١٩٦٨) . دووفى (١٨٧٧ – ١٩٥٣) – ماركو (١٨٧٥ – ١٩٤٧) – براك (١٨٨٢ – ١٩٦٣) – فرايسز ١٨٧٩ – ١٩٤٩) .

وتأثر ماتيس بتجارب براك وزملاءه فى اللون وديناميكية كاندنيسكى وجاولنيسكى ... فأتى تصوير ماتيس نتاج لهذا الإحساس المرهف المتأثر بالجماعات الفنية السابقة ..

وفى عام ١٨٩٦ استعمل (فالتات) الألوان اللامعة فى تكوين يشابه تكوين ماتيس .

ونرى (فان دونجن) الهولندى انتهج أسلوب ذاتى جديد بعيدا عن الوحشية ولكنه انضم إليها واتجه نحو المبادىء الوحشية .

وأما (فلمنك) الفنان الذى استخدم استطلاحات الوحشية بكاملها فى مناظره الطبيعية سنة ١٩٠٣ – ١٩٠٤ .

ويرجع كما ذكرنا الفضل إلى ماتيس فى إيجاد الشخصية المميزة للفن الوحشى .

فلقد ولد هنرى ماتيس فى طبقة متوسطة سنة ١٨٦٩ فى (لوكاتوة) بفرنسا وفى سنة ١٨٩٢ وبعد شفاءه من مرضه وأثناء دراسته للقانون اتخذ ماتيس التصوير نوع من قتل الفراغ وسرعان ما أحبه وتخلص من القانون وذهب إلى باريس للحصول على دروس فى التصوير وكان يبلغ من العمر ٢٢ عامًا .

وتوجه إلى مرسم (جيولويوم بيدورة) الاكاديمى وتركه إلى استوديو (جوستاف مور) وهناك قابل (روليت – بايوت – أيفن بول – كاميون – مانجوم – ماركو) وزار اللوفر وانتج مستنسخات كلاسيكية .

وأنتج فى كورسيكا على البحر المتوسط لوحة (مناظر طبيعية من تلوسوة) سنة ١٨٩٨ بأسلوب تأثيرى تنقيطى .. وبدأت عنده بدايات التحرر من اللون مثل لوحة (الانسجام الداخلى سنة ١٩٠٠) .



شكل (٢٩)
مشهد ريفى – نزهة فى الهواء الطلق
– هنرى ماتيس – ١٩٠٥

وفى سنة ١٩٠٠ اكتشف ماتيس قوة الألوان بوضوح ولكنه لم يستطع التحكم فيها كاملا ليحقق مايجول بخاطره ومحاولاته فى التحرر والبعد عن الطبيعة .

وتنبأ (جوستاف مور) لماتيس حينما قال (ستبسط التصوير)[٢٢].

وبهذا التعبير نلخص فكر ماتيس فى البحث عن أساسيات البناء الفنى بواسطة وسائل بسيطة للوصول إلى نتائج عظيمة .

ولوحة سيزان (المارة) التى اشتراها ماتيس سنة ١٨٩٩ كانت ذات تأثير قوى على ماتيس فتعلم أن اللون يستطيع خلق فراغ وحجوم وأن ظلال الألوان تكون قوة يجب أن تجد توازنها الصحيح داخل البناء الفنى للوحة .

ولقد كانت عام سنة ١٩٠٤ نقطة انطلاق لماتيس واستطاع استخدام الألوان باقتناع وسيطرة وساعده فى ذلك الفنان التأثيرى (بول سيجناك) فى (سانت تروبز) على شاطىء البحر المتوسط .. ومثل (سيجناك) استخدم ماتيس الضوء فى ملء مساحات لوحاته القماشية وبعد عن ضربات الفرشاة الكبيرة نهائيا .

وتعلم من التأثيرين حب الألوان والإحساس والدأب الفنى إلى الوصول إلى الإكتمال الفنى للوحة .

وتلاحظ أن لوحة (نزهة فى الهواء الطلق) من أهم سمات هذه الفترة والتى أكملت سنة ١٩٠٥ وعرضت فى صالون (المستقلين) فى ربيع سنة ١٩٠٥ . شكل (٢٩) .

نلاحظ فى هذه اللوحة الخطوط الدائرية للشاطىء والتلال البعيدة وأجساد النسوة وقد أخذت أشكال أسطورية لها سمات واقعية بتفاصيل تشريحية وبإيحاء بسيط من خلال الأسلوب التنقيطى المتقن والخطوط الخارجية المحددة ببساطة نهاية الأشكال ونلاحظ تلك الشجرة فى الجانب الأيمن تبدو عمودية مما اكسب البناء الفنى العام للوحة الإتزان المناسب .

وبذلك عبرت هذه اللوحة عن الأسلوب الوحشى للتصوير الخارجى للمناظر بتحقيقها للإتزان والإنسجام المطلوبين .

وقال (رؤول دووفى) فى هذه اللوحة[٢٣] (إذا نظرت إلى الصورة سأفهم أهمية التجريد فى الفن – لقد فقدت الواقعية التأثيرية خيالها بالنسبة لى على تلك المعجزة من الخيال التى قدمت فى شكل وألوان هذه اللوحة ...) .

ولقد وصلت الحركة الوحشية إلى قوتها مع الأعمال التى أنتجت فى (كولير) وكذلك المعارض التى أقيمت فى صالون (داتوم) فى سنة ١٩٠٥ ولا ننسى لوحة (امرأة ذات قبعة) والتى هزت الرأى العام الفنى فى باريس فى ذلك الوقت وأصبحت هذه اللوحة رمزا للحركة الوحشية .. ومع الوقت انتشرت الوحشية وقوبلت بإرتياح .. وعرضت أعمالهم مرة أخرى فى سنة ١٩٠٦ فى صالون (داتوم) وبعد سنوات من النمو القصير والنضج وصلت الوحشية إلى قوتها كحركة فنية ثم انحدرت فى السنوات التالية وانضم إليها فنانين ناشئين . وهبت تيارات فنية أخرى بشرت بثورة جديدة .

سار دوريان خلف سيزان وانهمك بيكاسو فى وضع أسس التكعيبية وتعاون براك مع بيكاسو فى كيفية استخدام الألوان بطريقة منظمة بدلا من الانفجار الكرومى الصارخ للألوان .

واتجه سيزان وفان جوخ للتعامل بصفة دائمة مع صالون (داتوم) عام ١٩٠٧ فقد امتدت الحركة الوحشية حتى سنة ١٩٠٧ وكانت حلما تواجد لمدة ثلاث سنوات فقط .

وترجع أهمية الوحشية فى انها أعطت الحرية المطلقة فى التعبير اللونى بحرية وكذلك اكتشف الوحشيين أحتمالات وإمكانيات استخدام الألوان مما أثرى وأثر بعد ذلك فى التعبيرية والتكعيبية وغيرها من الحركات والمدارس الفنية الحديثة .. وأغلب الفنانين التعبيريين والتكعيبيين والسرياليين بدأوا كوحشيين وكانت الحركة الوحشية رد فعل لنهاية القرن الـ ١٩ وثورة على التقاليد الأكاديمية والعلمية للون وتحريره من الضوابط المدرسية المتعارف عليها تمهيدًا لتحرير الشكل والموضوع والخيال والأحاسيس الذاتية . وبالغ الوحشويون فى الإبتعاد عن الطبيعة والتحرر من ضوابطها واعتبروا الطبيعة نقطة انطلاق فقط لا غير أو مصدرًا للإلهام ... واعتبار اللوحة شىء آخر غير الواقع المرئى عبارة عن حيز لابد أن يشغل بألوان نقية ومبهجة .

وحددوا الشكل باللون المجاور له أو المحيط به .. وبعدوا عن التدرج الضوئى فى الألوان وجعلوا الإضاءة ناتجة عن علاقات الألوان المتجاورة فيما بينها من تصادم وتضاد .

ولم يهتموا بالبعد الثالث فى اللوحة ولا بالسماء أو الفراغ الكونى فى لوحاتهم فنرى الوحشية هى مدرسة السطوح الخارجية والثورة اللونية الخارجية وقد استفادت التعبيرية كحركة فنية أتت بعد الوحشية (١٩٠٥ - ١٩٠٧) من الحرية المطلقة للون وسيادة سيطرة اللون على اللوحة وأيضا من تلك التجارب اللونية فى اكتشاف إمكانية اللون فى أعمال فلامنك (على البار سنة ١٩٠٠) . ولوحته (القارب المبحر سنة ١٩٠٦) . وأيضا فى أعمال دوريان (ثلاثة أشخاص فى راحة على العشب سنة ١٩٠٦ - ١٩٠٧) شكل (٣٣) وتجارب ماتيس فى اللون داخل البناء الفنى للوحة فنرى لوحته (الخط الأخضر أو زوجة ماتيس سنة ١٩٠٥) شكل (٣١) ولوحته (الغجرية سنة ١٩٠٥ - ١٩٠٦) شكل (٣٠) ولوحة (فاطمة وفرقتها الغنائية سنة (١٠٩) للفنان كيس فون دونجن .

فنرى فى تلك الأعمال رؤيا تعبيرية فى التحرر من التقاليد المدرسية للون والخط وأيضًا فى رؤيا جديدة لموضوع اللوحة بعيدًا عن النظرة المحدودة والتقليدية للعالم الحديث . ونرى أن فان جوج الفنان الهولندى قد طور استخدامه للون بحرية وبأسلوب خاص اكتسب القوة التعبيرية والبعد النفسى والفلسفى المتميز لأعماله فى إحساس تعبيرى متميز .

وقد تأثرت أعمال جماعة (الجسر) المؤسسة فى درسدن ١٩٠٥ بألمانيا بأعمال الفنانين الوحشيين من خلال الزيارات المتبادلة .

فالفنان التعبيرى استثمر تجارب الوحشيين وفان جوج من خلال رؤيا خاصة لعالمه الذاتى وأعطى لوحاته المضمون الإنسانى والنفسى وقذف بمكونات هواجسه ومخاوفه وآماله وأحلامه وآلامه إلى اللوحة بلا خجل أو خوف محررا اللون والخط والشكل والبناء الفنى فى رؤيا متحررة فى شحنة انفعالية لها صفة الصدمة المفاجئة للمتلقى من بعد ذاتى ومضمون إنسانى ونفسى عميق كجزء من سمات المدرسة التعبيرية الحديثة التى أتت بعد الحركة الوحشية التى ولدت فى باريس .

ثانيا: تباشير التعبيرية فى العصر الحديث

ارتبط الفن فى ألمانيا بالحكم الإمبراطورى - حتى عام ١٨٧١ حيث ظهرت داخل ألمانيا بدايات مدارس ثقافية وفكرية ذات اتجاه فنى ثانوى لدرجة أنها لم تؤثر على الاتجاه الفنى الرسمى الإمبراطورى بعكس الحال فى فرنسا حيث كان هناك اتحاد قوى للمحركات

الفنية والأدبية – وبالرغم من هزيمة عام ١٨٧١ ، وتزايد الانتعاش الاقتصادى فى ألمانيا ظهر فنانين مثل : ماكس كلينجر . وأنتج لوحات تاريخية وقومية وأعجب بها فى أثناء الحرب العالمية الأولى .

ونلاحظ الفنانين أمثال وهلم ليبل W . Leibleوهاتزفون مارى H .V . Marees وكوربيت - Courbetمانيت Manetقد أثقلوا لوحاتهم بمفاهيم أدبية وفلسفية وأحيانًا مثالية وورومانسية ، وأصبحت الأعمال الفنية عبارة عن مستودعات للفكر الفلسفى والمنطق الألمانى وقتئذ .

وعندما بدأ الجيل الذى ولد حوالى ١٨٨٠ فى ممارسة الفن كان هناك عوامل لها أثرها مثل :

فى برلين الفنان أثون فون ويرنر A . V . Werner يحكم بجوار القيصر وكان معبرا عن الطبقة الحاكمة وحياتها وخاضعا لرغباتها .

أما فى ميونيخ – ودريسدن وبعض المدن الأخرى فنلاحظ أنهم ساروا مع اتجاه مدينة برلين ... وبذلك نشأت بعض (الانفصالات) الفنية المتعددة حوالى سنة ١٨٩٠ – وكان أولها فى ميونيخ سنة ١٨٩٢ وكرد فعل لتسلط الفنان (فرانز فون لينباخ) وبذلك أسس كل من (فريتز فون هود) و (هوجوفون هايدمان) وفرانز فون ستون ، وآخرون (جماعة مضادة لجماعة الفنانين) ومن أهداف هذه الجمعية رفع مستوى المعارض بتشجيع المعرفة بالفن التأثيرى الفرنسى وإجراء تبادلات دولية ... واشترطوا إسهام كل فنان بثلاث لوحات فقط .

وبمناسبة مرور مائة عام على الثورة الفرنسية شاركت مجموعة فنانين من الشباب يقودها (ماكس ليبرمان) وذلك فى معرض باريس الدولى .. وكان هناك تجاهل ألمانى للثورة الفرنسية .

اتحاد الأحد عشر :

تكون اتحاد الأحد عشر وذلك برأسه الفنان (ليبرمان)وضم فنانين شبان من مختلف الاتجاهات ومن بينهم (والتريستكو) ، لودنج فون هوفمان فرانز سكريبنا .

وفى نفس العام حدثت فضيحة فنية فى (جمعية الفنون الجميلة) حول أعمال الفنان النرويجى أدفارد مونش وتلبيته لدعوة الجمعية واشترك بخمسين لوحة من أعماله وعارض

تلك الفكرة (أنثون فون ويرنر) وطالب بإغلاق المعرض .. وأجرى اقتراع وفازت الحركة بمائة وعشرين صوتا مقابل مائة وخمسة أصوات .. وبذلك بدأت فكرة تكوين جماعة (برلين الانفصالية) منذ ذلك الحين وذلك عندما رفضت لوحة الفنان (ليستيكو) فى معرض سكة حديد (ليرت) عام ١٨٩٨ .

(جماعة برلين الانفصالية) :

واقترحت الجماعة توسيع جماعة (الأحد عشر) إلى جماعة (برلين الانفصالية) وبذلك ظهرت إلى الوجود برئاسة (ليبرمان) .

وعرضت ثمان وعشرين صورة للفنانين (منخ) ، و (جوجان) و (مونش) وانضم كل من (ماكس سيلفوجيت) - (لوثى كورنيت) إلى جماعة برلين .

جماعة دريسدن :

تأسست جماعة دريسدن برئاسة (جوناردت كوهيل) واهتمت تلك الجماعة بالحرف الفنية وتطور الفنون وكذلك عام سنة ١٨٩٣ .

جماعة فينا سنة ١٨٩٧ :

وتأسست برئاسة جوستاف كليمت وأنتجت مطبوعات ونشرات دورية مليئة بالاتجاهات الجديدة فى الأدب والفكر والفلسفة والفن .

مجموعة الـ (نيوداكو) :

وضمت أعضاء من الجيل القديم مثل : أدولف هولنريل ، لودويج ديل ، آرثر لانغمر . وتأثروا بمدرسة جلاسجو واهتموا بالمناظر الطبيعية البرية وفى عام ١٨٩٤ - وصاعدا رسموا المناظر الطبيعية بشاعرية وبسطوا الأشكال التى ظهرت بألوان قوية تؤكد البناء الفنى للوحة بألوان الأخضر والأصفر .. واهتموا بالرومانتيكية الألمانية نحو الطبيعة ..

جماعة سكول سنة ١٨٩٩ :

وتلك الجماعة بحثت عن التأثيرات المثيرة للون الفاتح الحى . ومن أعضائها فرايترايدلو ، أيرك ايدلر - ليوبوتز - والتر جورجى ، وبعض النقاد والكتاب الصحفيين .

ونلاحظ فى أعمالهم أنهم اهتموا بالبناء الصلب القوى للوحة وأكدوا على البناء ذى البعدين دون التضحية بالجو العام للمناظر الطبيعية فكانوا أكثر قوة من الجماعة الأكبر سنا (نيوداكو) .

وذهب فنانى (الداكو) إلى مستعمرات الفنانين التى أقاموها واستقروا فيها Warpswedo وقد عرفت (واربسويد) للحياة الفنية بواسطة فريتز ماكنزيت سنة ١٨٨٤ وهى ليست بعيدة عن بيرمن وهى فى منطقة وعرة ذات ألوان طبيعية رائعة – وضمت مستعمرة الفنانين التى أقيمت فى تلك البقعة المنعزلة كل من الفنانين :

هنريك فوجلر–أوتودورسون–وزوجته باولاد ودرسون بيكر–معرضا مشتركا فى جلاسب لاست – فى ميونيخ سنة ١٨٩٥ وحققوا نجاحا شعبيا بمناظرهم الشاعرية الطبيعية.

مدرسة جوبلن

وتكونت هذه المدرسة فى جوبلن بالقرب من دريسدن وانتمى إليها كل من بانتزر ، باول بوم.روبرت ستيرل وآخرون . وتعتبر مدرسة جوبلن من بداية سنة ١٨٩٠ هى النظير الساكسونى لمجموعة روبسويد فالمناظر الطبيعية فى جوبلن جذبت كل من ماكس بخستين ولودويج كيرشنر فى بداية هذا القرن .

ونلاحظ ظهور جوجنيد ستيل فى عام ١٨٩٠ فى إنجلترا ووصوله إلى ألمانيا وبالذات فى ميونيخ .. تلك الحركة التى تأسست فى إنجلترا بواسطة روسيتى وبدن جوتز ، وكرين ، الذين حاولوا أن يقاوموا الآثار المعيارية للإنتاج الحرفى .

وانتشرت أفكار هذه الحركة عن طريق الاستديو المنتشر فى لندن سنة ١٨٩٣ – وأسس بنير جرالف ، (البان) (آلة المراعى والغابات عند الإغريق) – وظهر فى برلين كل من جوجين ، وسمبلزسموس فى ميونيخ سنة ١٨٩٦ ... . وبذلك ظهرت أصول جوجيند ستيل وهو الاتجاه الألمانى المتميز فى الفن الحديث . وكان هدف تلك الحركة إنقاذ الزخرفة من تراكمات الماضى السائدة . ويرجع بعناصره الأساسية فى الخط والأسلوب المعتمد على الطبيعة الخالصة .. والاستعانة بالأمثلة اليابانية والإنجليزية فى عالم الطيور والنباتات .

وفى حوالى سنة ١٨٩٩ تغير هذا الأسلوب بواسطة حركة جوجنيد ستيل التجريدية والتى قادها بلجين وفان دى فيلد وهو موسيقى ورسام ومصمم ديكورات وأتى إلى ميونيخ من باريس وعمل ديكورات مكاتب تحرير سنة ١٨٩٩ وهو عضو فى جماعة المجددين المعروفة باسم (النابى Nabis) وجذب الاهتمام الأول مرة فى ألمانيا سنة ١٨٩٧ بأعماله فى معرض دريسدن للفنون والزخرفة – وفى سنة ١٨١١ انتقل فان فيلد إلى ديمر ومن ميونيخ انتشر جوجنيد ستيل فى جميع مناطق ألمانيا .

التأثيرات الفنية من فرنسا وأوربا الشمالية

لابد للرجوع إلى الدفعات القوية التى وصلت إلى ألمانيا من فرنسا وأوربا الشمالية . فنلاحظ تطور التأثيرية الفرنسية فيما بين سنة ١٨٦٥ ، ١٨٧٥ وروادها كما هو معروف مونيه ، ومانيت ، وسيسل ، رينوار ، ديجاس وتم الاعتراف بها فى فرنسا سنة ١٨٩٠ .

ولكنا نعلم بذهاب رسامين ألمان إلى فرنسا فى تلك الفترة أمثال – ليبرمان – كورنيث – سليتوجيت ، لكنهم لم يتأثروا بالتأثيرية الفرنسية لانجذابهم إلى مدرسة (الباربيزون) وفنانوا المناظر الطبيعية الهولنديين أمثال : (جوهان جونج – كانيد – جوزليت إسرائيل) .

وكان اللقاء بين الفن الفرنسى والألمانى فى ذلك المعرض الضخم للتأثيريين الفرنسيين فى برلين ودريسدن وميونيخ فى بداية القرن الحالى .

وعرض كل من سيورات وفان جوج وجوجان سيزان – تلوز لوتيرك وأثرت معارض الفنانين الفرنسيين بقوة على الفنانين الألمان الشبان والذين طبقوا نظرياتها ومفاهيمها ... وخاصة ذلك التأثير العميق للفنان الهولندى القادم من باريس (فينست فان جوج) والذى كان ابنا لرجل دين ودرس اللاهوت وفشل فى الوعظ الدينى وكذلك فى العمل فى محل بيع اللوحات فى باريس ولندن وأدى به حبه للبشر واهتمامه ببؤس الفقراء إلى الاتجاه للرسم ونمى قدراته بالتجربة والتجريب حتى وصل إلى احساسات صوفية مشحونة بالإحساس المعبر ... وأعطى لأعماله الأشكال المرئية للخطوط الملتهبة والألوان اللامعة الصافية القوية .. وتفاعل عمق لوحاته مع أشكاله التى رسمها وبذلك حطم الحاجز بين الشكل واللون وكذلك بينه وبين عالمه الخارجى . ووصل إلى درجة من الصفاء والنقاء فى اللون وفى المشاعر المشحونة بتعبير قوى عما بداخله من أحاسيس وإرهاصات .. ثائرة – وكان انتحاره فى لحظة وضوح وصفاء ذهنى وسط أحاسيس مخيفة وهواجس نتيجة لمرضه النفسى فى أواخر أيامه أما الفنان (بول جوجان) فكان نمطا مختلفا تماما عن فان جوج وإن كان متمردا مثله ثائرا ولكنه كلاسيكيا ... متأثرا بالرسومات اليابانية وأنتج أعمالا ذات تكوينات أفقية ورأسية فى مساحات كبيرة مع أشكاله الدائرية التى اكسبت أعماله الحبكة

والقوة . وكان متأثرا بالتأثيرية واستخدم ألوان نقية متجاورة ومتناسقة بانسجام هرمونى موسيقى مما أكسبت أعماله التأثير النفسى ... وفر هاربا إلى العالم البسيط البدائى فى جزر المحيط الهادى بحثا عن الأسطوره البدائية لسأمه من الحضارة الغربية ... حيث أقام هناك وتبعوه من الفنانين الشبان الألمان مثل (بيخستين) وايميل نولد .

ولا يغفل علينا تأثير الفنان (بول سيزان) الذى نال إعجاب متذوقى الفن فى ألمانيا كأحد رواد الفن الحديث مثل فان جوج تماما ... وتأثر به الفنانين الألمان وخاصة فى أسلوبه المنطقى فى التكوين اللونى الذى أدمج الفن مع الفكر فى إحساس متوافق مع خلفية اللوحة .

ولكن الانفعال والسرعة المتوهجة للتعبيرية الألمانية الوليدة لم تجد عندها الوقت الكافى لدراسة أعمال سيزان الرقيقة بالقدر الملائم .. ما عدا الفنانة (باولا مود ورسون بيكر) تلك الفنانة الألمانية التى أنتجت أعمالا تعتبر ردا صادقا على أسلوب سيزان وخاصة فى رسومات البورتريه والتى توفت بعد سيزان بعام واحد .

وباولا بيكر ذهبت عام ١٩٠٠ إلى باريس لأول مرة واكتشفت سيزان فى محل فولارد Vollard وهناك رأت الحل لمشكلة الكتل والمسطحات فى وحدة مملوءة بالاضطرابات ... ورجعت إلى باريس لتعمل فى الفترة (١٩٠٣–١٩٠٥) وتأثرت بمجموعة (النابيين Nabes) فى الفترة ١٩٠٦– ١٩٠٧ – وكذلك تأثرت بالفنان بول جوجان من ناحية بناء الشكل والمجموعات اللونية .. وأخيرا أحست بقوة فان جوج – وكتبت قبل وفاتها بشهور تقول : (أننى أريد أن أمزج اللون مع العاطفة مع الامتلاء مع الإثارة وأريد أن أعطيها القوة ..) وأعلنت أن غايتها (العظمة فى الشكل واللون) كما أعلنت عام ١٨٩٨ (أنها توظف الملاحظة الدقيقة القريبة فى البحث عن البساطة العظمى لتكون مصدرا للعظمة ...) .

وهى بعيدة عن انفعالات التعبيريين لحد كبير لأنها لم ترسم انفعالات شخصية ولم تهتم بالثورة أو التمرد أو الدراما .

وعند وصول أدوارد مونش النرويجى إلى باريس محل إقامة فان جوج تأثر بكل من جوجان وتولوز لوتريك ... وأنتج أعمالا ذات ثراء وإيحاء انقباضى ونلاحظ ذلك الميل النفسى عند مونش الذى يضفى على الخط الحيوية والألوان الحادة . التى تعطى له التفرد

الشخصى الذى أصبح من أهم مميزات الفن التعبيرى ... وكذلك اهتم التعبيريون بالشكل الخارجى وفن الزخرفة العربى واستمدوا من تولوز لوتريك ومن ادوارد مونخ أهمية الشكل وكذلك الاهتمام بالانفعالات الداخلية والأحاسيس التى أضفت كثير على الجيل الجديد من التعبيريون الشبان .

ثالثًا : أصل اصطلاح التعبيرية

إن أصل كلمة التعبيرية له أكثر من مصدر متنوع ومتعدد الأماكن واستخدمت كمعادل للفظ التأثيرية .. فى العصر الحديث . ويعتقد أنها نشأت فى مناسبة عرض أعمال الفنان جولين أوجست هيرفى Herveلدراسات طبيعية بشكل أكاديمى واقعى فى صالون المستقلين فى باريس سنة ١٩٠١ - وأعطى اسم لهذه الأعمال هو التعبيرية .

ويعتقد أنه أول من ذكره الناقد - لويس فوكسيل Louis Vauxcellesالذى علق على أعمال هنرى ماتيس Matisseبأنها تعبيرية .

وآخرون يدعون بأن الكلمة استخدمت أول مرة فى اجتماع لجماعة العارضين فى مجموعة (برلين المعارضة) ... عندما وجه سؤال عن رسم للفنان لبخستين هل يعرض تحت عنوان التأثيرية .. ورد التاجر بأول كاسيير Paul Cassirerبالنفى وقال إنه تعبيرى .

وأول استخدام للمصطلح (التعبيرية) كان فى مقدمة فهرس المعرض الثانى والعشرين لجماعة برلين الذى أقيم فى أبريل سنة ١٩١١ .. وفى ذلك المعرض سمى الفنانين (براك - ديرين - فريز - بيكاسو - فلامنك - ماركو - روثى) بالتعبيريون بعدما كانوا يسمون بالوحشيين أو التكعيبيون .

وربما كان ذلك دافعا لاستخدام النقاد لهذه التسمية ليرمزوا إلى الفنانين الفرنسيين الممثلين فى معرض يونيو سنة ١٩١١ فى درسلدروف .

فى عام ١٩١١ استخدم ويلهلم ونجر Welhelm - Warringer الكلمة بنفس المعنى وفى مقال كتبه بأول فرديناند شميت T. schmidt ظهر فى عدد ديسمبر سنة ١٩١١ للمجلة الدورية (رينلاند) امتد معناه للفنانين الفرنسيين والألمان معا .

وعندما أقام هيروارث والدين Herwarth Welden المعرض الأول فى ستيرم جياليرى Sturm galerieفى برلين فى مارس سنة ١٩١٢ لجماعة الفارس الأزرق - وكان أوسكار كوكوشكا Oskar Kohoschka وفرانز فلوى Frang Thaunأطلق عليهم تعبيريون وبذلك

جعل (والدين) الاصطلاح غامضا واستخدمه بأسلوب تجارى . وكتب عام ١٩١٨ يقول[٢٤] (من وجهة نظر الجهود الصاخبة من جانب بعض الدوائر الفنية والأدبية ليقيموا لأنفسهم اصطلاح التعبيرية الظافرة دون أن يكون لهم أى حق فنى فيها فإن من اهتمامات التعريف الواضح المختصر للقيم الفنية والتطور الفنى أن يبرز أن كل الفنانين الذين لهم تميز أساسى تجاه التعبيرية متحدين فى مكان واحد .

وتظهر فى عام سنة ١٩١٢ مرة أخرى بمعنى عام فى معرض أقيم بمدينة كولون تحت اسم سوندربند الشهير وكتب فى مقدمة الفهرس :

(إن المعرض الرابع لسوندربند (sonderpund) هذا العام يحاول أن يقدم مسحا شاملا للوضع الجارى فى معظم حركات الرسم الحديثة الذى أدى ظهورها إلى صحوة الجو الطبيعى للتأثيرية والذى يسعى إلى تبسيط وتعميق أشكال التعبير لتحقيق نمط ولون جديد لنخلق من أشكال ديكورية أو تذكارية مسحا شاملا للحركة التى عرفت بالتعبيرية ...) .. وبينما كان الغرض من هذا المعرض الدولى لأعمال فنانين أحياء ليعطى نظرة شاملة للحركة التعبيرية فإنه يعطى القيمة التاريخية لبداية الرسم ذو الفكر الجدلى مثل أعمال فان جوج وسيزان وجوجان .

إن الاستخدام الغير محدد لكلمة (التعبيرية) لم يخدم الحركة نفسها بل جعلها أكثر غموضا .

وقد أقام الـ Kunstsdlon cohen معرضا فى بون سنة ١٩١٣ تحت عنوان : نهضة التعبيريون وضم كل من هنريك كامبندونك Campendonk وماكس إرنست Ernest أوجست دهيمتوت ماك A .H. Macke هنريك نوين (H. Nauen) – وكان معظمهم اشتركوا فى معرض سوندربند فى كولون عام ١٩١٢ .

وهذه أول مرة يظهر معرض يضم فنانين ألمان تحت عنوان (التعبيريون) .. ولكن لم يكن له برنامج أو أهداف محددة .

وكانت أول دراسة لموضوع التعبيرية بقلم فيشتر Fechter . ميونخ عام سنة ١٩١٤ تحتوى على محاولة لتعريف محدد فقد اعتبرها (فيشتر) هى الحركة الألمانية المضادة للتأثيرية ومساوية للتكعيبية فى فرنسا والمستقبلية فى إيطاليا وشاركت كل من دريسدن وميونخ شرف احتواء الفن الجديد ونشأته .

وقد نجح فيشتر فى وضع حدود لمصطلح التعبيرية ولكنه لم ينجح فى تحديده بصورة نهائية ... وتساهم الصحافة والنقد المعاصر فى زيادة الغموض بالنسبة لمصطلح التعبيرية الحديث .

آراء الفنانين الألمان أنفسهم تتلخص فيما يلى :

ففى عام ١٩١٤ دعت مجلة Kinst und Kunstter الدورية الفنان كارل شميدت روتلوف ليعبر عن آرائه عن (برنامج جديد) فقال :

[٢٦](إننى لا أعلم عن « برنامج جديد » .. إن ذلك الفن فقط يبرز نفسه إلى الأبد فى أشكال جديدة لأنه ستظل إلى الأبد هناك شخصيات جديدة – ان جوهره لا يمكن أن يقبل على ما أعتقد ... وربما أكون مخطئا – ولكن أتكلم عن نفسى فأنا أعلم أنه ليس لى برنامج ، فقط هو الانتماء الذى لا تبرير له لأستوعب ما أرى وأحس وأن أجد أنقى الوسائل للتعبير عنه ...) .

وفى التقويم الشهير Per Blaue Reiter الفارس الأزرق والذى ظهر فى ميونيخ سنة ١٩١٢ كتب مارك يقول :

[٢٧](فى هذا العصر من النضال القوى من أجل فن جديد ، فإننا نحارب مثل (الحيوانات الضارية) هجمات غير منظمة ضد القديم . إن المعركة تبدو غير متكافئة ولكن المسائل المتعلقة بالروح والمزاج النفسى فإنه ليس العدد ولكن قوة الأفكار هى التى تتغلب ...

إن الأسلحة المروعة (للحيوانات الضارية) هى أفكار جديدة إنها تقتل بفعالية أكثر من الصلب وذكر كل ما كان يعتقد أنه لا يذكر ...) .

ومن هم : الحيوانات الضارية فى ألمانيا .. ؟

أنهم قسم كبير من الفنانين الذين ظلموا كثيرا مثل :

١ - جماعة الجسر فى دريسدن .

٢ - الاتحاد الجديد فى برلين .

٣ - المادية الجديدة فى ميونخ .

لذلك فإن الفنانين أنفسهم تجنبوا كلمة (التعبيرية) حتى واسيلى كاندينسكى W . Kandinskey ألمح إليها مرة واحدة فقط فى هامش مقال له بعنوان (فى الجانب الروحى للفن) حيث تكلم (تقديم الطبيعة ليس كظاهرة خارجية ولكن العنصر السائد فى الانطباع الداخلى الذى سمى حديثا التعبير ...) .

وقد كتب مارك فى جماعة الطائر الأزرق يقول :

[٢٨](إنه من المستحيل أن نحاول تفسير الأعمال الأخيرة لهذه (الحيوانات الضاربة) كتطور شكلى وإعادة تفسير التأثيرية . إن أجمل الألوان المنشورية والتكعيبية الشهيرة فقدت معانيها كهدف لهؤلاء « الحيوانات الضاربة » – لقد أنتج تفكيرهم هدفا آخر هو خلق رموز لعصرهم ، بالرغم من عملهم ونتتبع مذابح الديانات القادمة للروح والتى يختفى عن الأنظار وراءها المبدع الفنى ...) .

وبذلك أتى الجيل الجديد فى بداية هذا القرن ملئ بالإيمان والاقتناع بالتغيير والتجديد وكان البرنامج الذى أعلنه كيرشينر وحفره على الخشب لمجموعة الجسر Die Brucke عام ١٩٠٦ يقول :

[٢٩](مؤمنون بالتطور وبجيل جديد من أولئك الذين يبدعون والذين يتمتعون فإننا ندعو كل الشباب معا ، ولأن الشباب هم الذين يحملون المستقبل داخلنا فإننا نريد أن ننتزع الحرية لرموزنا وحياتنا من القوى التى تأسست بارتياح قديما .. إننا نطالب كل فرد أن ينتج مباشرة وبدون تزييف كل ما يؤدى به إلى الإبداع ...) .

وبذلك صعدت جماعة الكوبرى مطالبها بالحماس والإيمان بالعالم (بغزارة الجميل والغريب والغامض والمرعب والمقدس) .

وقد كتب الشاعر جوهانز بيتشر . فى تقديمه لهم يقول[٣٠] (لقد أخذنا . فى المقاهى وفى الشوارع وفى استديوهاتنا ليلا ونهارا .. كنا فى المسيرة فى خطى سريعة لتفهم مالا يفهم ، كنا شعراء ورسامون وموسيقيون نعمل جميعا لنبدع (فن القرن) فنا لا يقارن – يطل من برج عال لا يحده زمن على فن كل القرون الماضية ..) .

وقالوا مع معاصرهم فرانز كافكا (F . Kafka)[٣١] (هناك فقط غاية وما نسميه بالوسيلة فهو تردد ... يتنفس فى المستقبل ..) وبذلك ساهم كيرشنر وجماعة الجسر والفارس الأزرق والمادية الجديدة فى خلق فن ألمانيا الجديد بأوربا .

حواشى البـاب الثانى

(١٢) The Macnillan-Encyclapedia of Art. Matisse and Fauves - P. 260.

(١٣) Matisse and Fauves - P. 7.

(١٤) أنظر تحليل لوحة موريس فلمنك (على البار) ، كتاب (دراما اللوحة) د . مصطفى يحيى – دار المعارف.

(١٥) أنظر تحليل لوحة أندريه دوريان (الشجرة العجوز) – المرجع السابق .

(١٦) Matisse and the Fauves. P. 1.

(١٧) د . نعيم عطيه – حصاد الألوان ص ٥٥ .

(١٨) Encyclopedia of Art. P. 260.

(١٩) (الفينومينا) وهو ذلك النمط فى تصوير الشخصيات الهامة فى وضع داخلى لا يمكن فصل الشخصية المصورة عن الموقف المصورة داخلة فى رؤيا ذاتية ومتأنية .

(٢٠) مجموعة (الأنبياء) – تكونت من مجموعة من الفنانين الفرنسيين فى الفترة من (١٨٩٩ – ١٨٨٩) من (بورنارد – فيولارد – اميلول) مسترشدين بأسلوب (بول جوجان) فى الرسم المسطح من خلال ألوان نقية صافيه وصوروا الطبيعة من خلال رمزية لونية من خلال هجوم لونى بأسلوب تأثيرى على أسطح لوحاتهم من خلال الإحساس بالبعدين والمنظور الملون وتدريجيا أخذ اللون شخصية الموضوع المرسوم به .

(٢١) Encyclopedia of Art - P. 260.

(٢٢) Matisse and Fauves-P. 6.

(٢٣) Matisse and Fauves-P. 10.

(٢٤) ، (٢٥) The expressionists - p. 25.

(٢٦) ، (٢٧) ، (٢٨) The expressionists - p. 20.

(٢٩) ، (٣٠) ، (٣١) The expressionists - p. 21.



شكل (٣٤)
- كيس فون دونجن ؛
- ١٩٠٥



شكل (٣٥)
- كيس فون دونجن
- ١٩٣٠



شكل (٣٣)
- ثلاثة اشخاص فى راحة على العشب
- اندريه دوريان (١٩٠٧ -١٩٠٦)



شكل (٥٧)
- المرأة الباكية
- ١٩٣٧ - بيكاسو



شكل (٣١)
- الخط الأخضر
- (زوجة الفنان) - هنرى مايتس



شكل (٧٥)
- امرأة نصف عارية
- ١٩١١ - أرنست كيرشنر



شكل (٣٢)
- طبيعة صامتة مع سجادة حمراء
- هنرى مايتس - ١٩٠٦



شكل (٩٠)
- المجنون الأخضر
- عبد الهادى الجزار - ١٩٥١

الباب الثالث

القيم التشكيلية الأساسية في المدرسة التعبيرية

اولا تطور مفهوم الخط فى الاعمال التعبيرية .

ثانيا تطور اللون فى الاعمال التعبيرية .

ثالثا التكوين الفنى العام فى الاعمال التعبيرية .

رابعا ارتباط القيم التشكيلية الاساسية بالمفهوم الانسانى والنفسى .

أولاً : تطور مفهوم الخط فى الأعمال التعبيرية :

تظهر الحرية المطلقة فى تحرير الفنان التعبيرى فى تحريف وتغير النسب لخلق علاقات جديدة وإدراك معبر بإحساس مفعم بأساليب الفنان ووجدانه تجاه المضمون العام للعمل الفنى وأيضا تجاه المجتمع وتجاه ذاته ومعاناته الداخلية وهواجسه وأحاسيسه وانفعالاته داخل عالمه الخاص والعام .

وبذلك نرى الأعمال التعبيرية الحديثة تتميز بالنسب الجديدة للخط المعبر عن الشيئيات داخل البناء الفنى العام للوحة .. سواء كان بالاستطالة المبالغ فيها أو التقصير الطولى لتلك النسب أو اختزال الخطوط واختصارها بقصد تكثيف الشحنة الانفعالية داخل المضمون العام للعمل الفنى وأحيانا نرى الفنان يعمد إلى التضخيم والمبالغة الحجمية كما لو أنه يرى الشيئيات البسيطة من خلال عدسة مجهر مكبر أو نراه يعمد إلى إعطاء الأجسام الإحساس الكتلى النحتى الحجرى الضخم ... وأحيانا يلجأ الفنان إلى المبالغة فى النحولة والضعف والهزال كمرادف للبؤس والمعاناة .

وأحيانا نرى الخطوط المعبرة عن الجسد البشرى تسجن الجسم داخلها فى عصبية حادة تظهر العروق والأعصاب بارزة على سطح جلد الأشخاص .

ونلاحظ من خلال الخط أيضا لجوء الفنان التعبيرى إلى التركيز على الأشياء الثانوية البسيطة ويعطيها أهمية تشكيلية مركزه داخل البناء الفنى العام للوحة ليؤكد مفهوم فلسفى أو اجتماعى أو سياسى أو نفسى .

ونرى الفنان من خلال الخط يلجأ إلى التشويه الخلقى لملامح آدمية أو تحطيم نسب الأجساد فى ثورة عارمة انفعالية بغرض تكثيف المأساة البشرية .

ونرى الخط المعبر عن التلقائية والبدائية فى تكرار فطرى وإظهار تفاصيل ثانوية برؤيا تلقائية ساذجة معبرة برؤيا خاصة .. وأحيانا يعبر الخط فى الأعمال التعبيرية عن قيم زخرفية تكرارية أو يؤكد الرمز داخل القيم الفنية التشكيلية فى انحراف تعبيرى للنسب التقليدية المتعارف عليها .. وفى أسلوب خطى خشن متعمد لإضفاء الجو المأساوى والقيم التعبيرية الأصلية داخل العمل الفنى .

ونخلص من هذا أن الفنان التعبيرى دائما يلجأ إلى إيجاد نسب جديدة خطية لبناءه الفنى العام ليخلق أبعاد تشكيلية ذات رؤيا تعبيرية تجاه المجتمع أو ذاته فى اتجاه رافض للقيود الأكاديمية المتعارف عليها فى الخط التقليدى المعبر عن النسب الجمالية الآتية من المثالية الإغريقية والفنون القديمة لعصر النهضة ... وإن كان هناك بصمات متفرقة لسمات تعبيرية لدى بعض الفنانين أمثال الفنان الفرنسى (أونوريه دومييه ١٨٠٨ - ١٨٧٩) فى تحرر الخط من التقاليد المدرسية واتى بروح تعبيرية ذات سمات أصلية فى الخط ذا النسب الجديدة فنرى لوحته (السكير الطروب) شكل (٢٣) ذات الانحراف فى الخط والملامح برؤيا تعبيرية خشنة ربما تأثر بها الفنان الفرنسى (جورج رووه ١٨٧١ - ١٩٥٨) من بعده وملمس اللوحة وكتل اللون السميكية تذكرنا بلوحة (على البار سنة ١٩٠٠) للفنان (فلامنك ١٨٧٦ - ١٩٥٨) ونلاحظ الخط القوى المعبر عن سمات الموضوع ولحظة الانفعال والانسجام فى لوحة أنوريه دومييه (الكونشيرتو) شكل (٢٢) ولوحته (لاعب القيثار) ولوحة (دون كيشوت) شكل (٢١) ذات الرؤيا التعبيرية الحديثة فى الانحراف الخطى واللون والبناء الفنى ذا رؤيا متحررة ومبالغة تعبيرية تجسم البعد النفسى للبطل (دون كيشوت) من خلال الخط فى رؤيا تعبيرية واضحة .. وأيضا فى لوحة (الفارس والشحاذ) شكل (١٣) للفنان (جريكو ١٥٤١ - ١٦١٤) نلاحظ المبالغة فى استطالة نسب جسد الحوذى العارى بجوار السيد الذى يمتطى الجواد .



شكل (٢١)

- دون كيشوت
- دومييه

* **الخط فى أعمال أدفارد مونش :**

ونلاحظ أن الأعمال التعبيرية الحديثة قبل تأسيس أول جماعة فنية تعبيرية فى درسدن بألمانيا فى سنة ١٩٠٥ وهى جماعة (الجسر ١٩٠٥ - ١٩١٣) يظهر فى الانحراف والمبالغة فى الخط فى أعمال الفنان النرويجى (أدفارد مونش ١٨٦٣ - ١٩٤٤) ذات الشحنة الصادمة للمشاهد من التوتر فى الخط واللون ونراه يلون بالخط ويرسم باللون فى توتر لونى وخطى شديد معطيا نسبا جديدة لأشخاصه فى تفاصيل أجسادهم .. فنرى فى لوحة (الصرخة سنة ١٨٩٣) شكل (٣٦) ذات الشحنة الصادمة ذلك الإنسان ذو الوجه الشبيه بالجمجمة وفم فاغر وجسد ذو خط متعرج ملتو مع خطوط الجسر العدوانية والسماء الحمراء الغاربة مما أعطى الإحساس بتحول الإنسان فى امتزاج وتداخل مع الطبيعة من خلال الخط المتعرج المتوتر فى إيقاع اللون الدرامى المخيف ليكاد يسمعنا صوت صرخات ذلك الإنسان الخائف المذعور .. فالخط فى لوحة (الصرخة سنة ١٨٩٣) يعطى بعدا نفسيا وتشكيليا للحالة النفسية والجو الدرامى المعبر عن موضوع اللوحة فى إيقاع لونى متوتر وخطوط دائرية وجسد هزيل ذو خطوط ملتويه .

* **الخط التعبيرى عند جيمس أنسور :**

ونرى الانحراف والرؤيا الجديد للخط باحساس آخر عند معاصره (ادفارد مونش ١٨٦٣ - ١٩٤٤) الفنان البلجيكى (جيمس أنسور ١٨٦٠ - ١٩٤٩) الذى أحس وعاش الاغتراب داخل وطنه وبلدته (أوستيند) التى ولد فيها ومات بها ولم يغادرها إلا فى إقامة قصيرة فى (بروكسل) العاصمة نرى فى أعماله المقدرة المفاجئة على التحول فى الرؤيا وإعطاء المعادل التشكيلى الواضح لها فى أسلوب نقدى تهكمى لاذع فلسفى مستخدما (القناع) ذلك القناع الذى ألبسه لشخوصه وكذلك الملابس الفضفاضة الخاصة بالمهرجين ورجال البلاط فى العصور الوسطى فى مرونة خطية ومتنوعة ذات ثراء تشكيلى مما يوحى به القناع من الغرابة والخوف والتوجس والزيف أيضا .. فنرى فى لوحة (١٣٦) الأقنعة الغريبة سنة ١٨٩٢) شكل (٣٧) التحرر فى الخط الخارجى لأزياء الزمرة المتآمرة الموسيقية التى ترتدى ملابس عتيقة واسعة وأحذية جلدية متسعة وأيضا نلاحظ التنغيم الخطى فى الأقنعة ذات الزخارف الملونة والريش وأيضا الخط الجرىء المحدد لرداء الشخص أو المرأة فى الجانب الأيسر فى مرونة وتعبيرية وتلقائية جريئة .. وأيضا نلاحظ الخطوط السوداء المتعرجة لإظهار ثنايا الملابس التهريجية فى مرونة خطية وثراء خطى ناتج عن البعد النفسى والتشكيلى الذى يضيفيه القناع

والملابس الغريبة فى أماكن أيضا غريبة معطيا الإحساس بالشحنة الانفعالية التعبيرية بتوجيه الاتهام لفئة معينة من البشر .

* **فان جوج وخطوطه المعبرة :**

أما الخط عند الفنان الهولندى (فان جوج ١٨٥٣ - ١٨٩٠) . فنرى اللون القوى والجائر والمعبر فى إحساس ثورى عن الأحاسيس الدفينة لدى الفنان يحكى الموضوع وقد قلل من أهمية الخط كعنصر له السمة المميزة فى إعطاء الشحنة المعبرة عن الموضوع . فعند (فان جوج) يندمج الشكل مع الخط فى تعبير باللون القوى ذا الشحنة الانفعالية الداخلية وهو ما أسماه (تزاوج الشكل واللون) . فلوحة (آكلو البطاطس سنة ١٨٨٥) ذات الإيقاع الحزين والمعبر ذات خطوط معبرة بدون تغير أو انحراف فى نسب الأشياء فى التكوين الفنى العام للوحة ولكن لوحة (الفلاح ينثر الحبوب سنة ١٨٨٨) نرى الفنان يرسم باللون فالخط فى اللوحة هو ضربات الفرشاة المليئة باللون القوى المعبر .

وكذلك فى لوحة (ليل النجوم سنة ١٨٨٩) فنرى الأشجار ذات الزوائد الحادة مثل كتل النيران فى خطوط منحرفة متماوجة وكذلك السماء المليئة بالنجوم أو الشموس الدائرية المتداخلة فى اضطراب نفسى وعصبى واضح .. والروابى المسجونة داخل خط الأفق الأسود فى إيقاع لونى وخطى متوتر ومعبر عن ذلك بالانحراف فى الأشجار فى إيقاع درامى مضطرب .

ولكن نرى له أعمالا قبل إصابته بالاضطراب العصبى لها الإيقاع الخطى المتداخل مع اللون القوى مثل لوحة (منظر طبيعى فى أوفير سنة ١٨٩٠) نلاحظ اتساع الحقول المحروثة حديثا والطرقات والمنازل فى إيقاع خطى متناغم وهادئ يعطى إحساس بالهدوء والشمول .

فالخط فى أعمال فان جوج ذا تداخل واضح مع اللون القوى والمعبر .. بدون انحراف واضح بقصد خلق نسب تعبيرية جديدة .. ولكنه فتح المجال لمن بعده لإمكانيات اللون التعبيرية وكذلك الخط المعبر عن الشحنة الانفعالية من مزج ظاهر مع الشكل .

* **الخط فى أعمال جماعة الجسر :**

أما فى جماعة الجسر (١٩٠٥ - ١٩١٣) بدرسدن بألمانيا نرى هناك انحراف واضح فى القيم الخطية داخل البناء الفنى العام للوحة بقصد إعطاء الإحساس التعبيرى

الصادق أو إيصال الشحنة الانفعالية لدى الفنان إلى سطح اللوحة بشكل مكثف وجرىء ومن خلال بعد نفسى وإحساس بالتمرد تجاه المجتمع وتقاليده .

فنرى الفنان (أرنست لوديج كيرشنر ١٨٨٠ – ١٩٣٨) يبتدع طريقة جديدة فى الخط سماها (الهيروغروفية) وهى اختزال الخط الطبيعى المعبر عن الأشكال الطبيعية إلى أشكال مبسطة ذات بعدين توحى بمعناها للناظر إليها للوهلة الأولى بخطوط متعامدة ومضطربة وأحيانا هندسية .. مثل لوحة (فنانة رومانية سنة ١٩١٠) ذات النظرة الجانبية والعين بالمواجهة مثل التصاوير الجدارية المصرية القديمة (الفرعونية) .

ووصل (كيرشنر) إلى مقدرة فائقة فى فن الحذف واختزال الخطوط المعبرة عن الشكل إلى أبسطها وأكثرها تعبيرا وتوتر .. مثل لوحة (النساء الخمس فى الشارع سنة ١٩١٣) فنراه يصور النسوة فى استدارة ونحافة وبخطوط منحرفة وهمية مثل الطيور بأسلوبه الخطى الاختزالى فى تكوين رأسى حاد الأبعاد .

ونرى رسوماته الخشبية المحفورة ذات الإيقاع الخطى المتوتر فى سلسلة رسومات قصة (بيتر شميل) (صراع سنة ١٩١٥) شكل (٧١) ذات التوتر العصبى والصراع الداخلى لبطل القصة الذى ضحى بذاته فى سبيل المال تحت تأثير قوى أقوى منه فى أسلوب خطى خشن وتأثير أدوات القطع والحفر على سطح الخشب تعمد الفنان تركها لتأكيد الإحساس المأساوى وأن المأساة دائمة والعمل فى اللوحة لم ينتهى لأن الصراع قائم فى زمن لا نهائى لسيطرة القوى الغاشمة على الانسان الضعيف البرىء .. وقد عبر عن الصراع فى التفاصيل الخاصة بالعينان الساهمتان الشاخصة إلى الداخل والمرأة العجوز فى الخلفية والزخارف الخطية واستطالة أصابع المرأة الشريرة . مع تنويع خطى درامى فى اختلاف سمك الخطوط فى تفاصيل وجه الرجل .



شكل (٧١)
صراع – ١٩١٥
أرنست كيرشنر

فى حين نلاحظ الاختزال الخطى المعبر الهادى فى لوحة (امرأة نصف عارية بقبعة سنة ١٩١١) شكل (٧١) بمقدرة فنية عالية التعبير .

وتظهر المقدرة الفنية للإعلانات الحفرية لجماعة الجسر التى أنتجها كل من (كيرشنر) وزميله (اريك هيكل) .. ذات الخطوط المعبرة فى بساطة واختصار تعبيرى مع المعلومات المكتوبة عن معارضهم ونشاطهم .

ونلاحظ فى الرواسم الخشبية لاريك هيكل (١٨٨٣ - ١٩٧٠) ذات خطوط خارجية تتصل بالمساحة البيضاء الفارغة وتترابط أيضا مع الشكل بخطوط سوداء متصلة .. ونلاحظ فى الرواسم الخشبية المحفورة الشكل يملأ مساحة اللوحة بخطوط خارجية مائلة من أعلى إلى أسفل فى مرونة دائرية .. مثل الحفر الخشبى (وجه رجل سنة ١٩١٩) فنلاحظ الخط الدائرى المائل من أعلى إلى أسفل خلف رأس الرجل .. وأيضا التنغيم الخطى المرن فى سمك الخطوط المعبرة عن ملامح الرجل ذا الأبعاد النفسية الواضحة فى نظرته المتأنية فى عالم خاص به برؤيا متأنية . فنرى الملامح الخطية مثل روافد الأنهار أوتشققات الأرض الزراعية الجافة فى تنغيم خطى داخلى ذا أبعاد نفسية ودرامية .

وندرك الخطوط ذات الزوايا الحادة فى لوحة (القراءة سنة ١٩١٤) ذات التوتر والخطوط الخارجة عن الشكل فى الفراغ والمتناغمة فى إيقاع داخلى درامى .

وتعتبر أعمال الفنان (ايميل نولد ١٨٦٧ - ١٩٥٦) مثال للفنان التعبيرى الذى يبدع أعماله نتيجة لدافع داخلى دفين تاركا أفكاره وهواجسه تعطيه أدق تفاصيل عمله بعيدا عن أى مؤثر خارجى أو نموذج محدد بذاته .. فنرى أعماله ذا قوة تعبيرية فى الخط واللون والبناء الفنى العام مثل لوحة (أشكال غريبة سنة ١٩١١) شكل (٥٤) ذات الإيقاع الخطى المعبر والخط الخارجى المعبر عن مميزات جسد تلك الحيوانات الغريبة المخيفة والتنغيم الخطى من الخلفية المزخرفة بزخارف شخصية . ولوحة (الراقصات على الشموع سنة ١٩١٢) نلاحظ تحريف نسب أجساد الراقصتان فوق الشموع فى حالة اندماج فى الرقص الأسطورى فنرى أجسادهن قد انضغطت ورؤسهن حجمها أكبر من أجسادهن فى إيقاع خطى ولونى ديناميكى يحتوى على جو أسطورى وخرافى - أما الخط فى لوحة (أسرة سنة ١٩١٧) شكل (٤٨) حفر على الخشب ذات التحريف الخطى الواضح فى استطالة عنق الأم النحيلة والفم المتسع ذا الأسنان البارزة للأب والأيدى الضعيفة فى إيقاع خطى مخيف وحزين وكئيب فى تعبيرية صادقة عن

مدى البؤس التي تعيشه تلك الأسرة .. أما الخط عند أتوميوللر (١٨٧٤ - ١٩٣٠) . فنرى الخط المائل المرن لجسد المرأة فى انسيابية ظاهرة فى لوحة (زوجان فى بار سنة ١٩٢٢) فى إيقاع خطى معبر عن حالة الالتقاء بين رجل وامرأة فى إيقاع عاطفى مكشوف فى اتجاه ميل الجسد واستدارة الصدر وباقى تفاصيل الجسد فى إيقاع دائرى مثير للغرائز بشكل واضح ، واستطالة رقبة الرجل ، واستطالة الخط الخارجى لجسد المرأة العلوى ، وبنفس الاستطالة فى خطوط الأجساد نرى لوحة (بنتان وسط العشب سنة ١٩٠٥) للفنان أتوميوللر (١٨٧٤ - ١٩٣٠) ، وأيضا فى لوحة (الفتيات الغجريات مع قطة سنة ١٩٢٧) ولكن الخط عند ميلوللر له تنغيم داخلى ذا إيقاع تشكيلى واضح فى الجدار وملمس الملابس المزخرفة والمزهرية فالانحراف الخطى أكثر هدوءا من أعمال (نولد) .

ونرى فى لوحة (حديث عن الموت سنة ١٩٢٠) شكل (٥٥) للفنان (كارل شميث روتلوف ١٨٨٤ - ١٩٧٦) فنرى الخط المختصر وخاصة فى أعمال الحفر الخشبية ذات الخطوط المستطيلة بإحساس وحشى واضح فى اختصار شديد للتفاصيل ويلجأ الفنان إلى تعديل النسب الخطية للأجساد البشرية فنراها فى رؤوس كبيرة وأيدى صغيرة ملتوية بخطوط متوترة متداخلة مثل لوحة (نادبان على الشاطئ سنة ١٩١٤) .



شكل (٥٥)
- حديث عن الموت
- شميت روتلوف

ولوحة (حديث عن الموت سنة ١٩٢٠) نلاحظ اختصار الفنان لأطراف الرجل الواقف .. والخطوط الخارجية محددة للشكل بقسوة وعصبية فى نسب غير طبيعية للجسد البشرى والمقعد الصغير المنزوى .. الصغير يذكرنا بمقاعد الفنان التعبيرى المصرى

(حامد ندا ١٩٢٤ - ١٩٩٠) وأيضا الفنان التعبيرى المصرى عبدالهادى الجزار (١٩٢٥ - ١٩٦٦) .

*** الخط فى أعمال الفارس الأزرق :**

ونرى فى لوحة (قطتان سنة ١٩١٢) لفرانز مارك (١٨٨٠ - ١٩١٦) السيطرة الكاملة على الخط الأسود السميك المحدد للحركة الصعبة للقط الأزرق فى إيقاع خطى وحركى ديناميكى واضح ويؤكد دراسة الفنان لنسب تشريح الحيوان بحيث أنه لو أعطى انحرافًا معينًا فى إحداها لفقد الجوهر المميز لجسد الحيوان وأصالته وذلك أيضًا واضح فى لوحة (الخراف سنة ١٩١٢) ذات الخط الأسود السميك والمعبر فى بساطة وسهولة عن أهم المميزات المحددة لجوهر جسد الخراف وإيقاعها الحركى العادى . فى بساطة تعبيرية واضحة ونراه يقول (كل حيوان هو المسجد لإيقاعه الكونى) .

فى حين نرى الخط فى لوحة (مصائر الحيوان سنة ١٩١٣) ذا إيقاع حاد جدًا ومتوتر فى أسلوب تعبيرى بإحساس تكعيبى من خلال الإحساس العدوانى والزوايا الحادة والمستقيمة داخل البناء الفنى للوحة .. ولكنه أعطى مرونة داخل البناء الفنى من خلال حركة الغزال المنفزع فى دائرية مرنة وقد حرف فى نسب عنقه فى استطالة موفقة .

فى حين نرى عند الفنان (هنريك كاميدونك ١٨٨٩ - ١٩٥٧) الخط بإحساس زخرفى منمق مائل للروح الديكورية فى إيقاع أنوثى من خلال الملامح المحددة لأشخاصة الرجال ذو السمات الأنوثية وذلك واضح فى لوحة (طبيعة صامتة مع رأسين سنة ١٩١٨) .

ونلاحظ الخط عند بول كلى (١٨٧٩ - ١٩٤٠) دائمًا محرف بأسلوب مبسط متجها نحو النقاء والبدائية الأكاديمية ذات المعايير الخاصة فى البناء الفنى وعناصر الخط واللون والملمس والإيقاع المتردد لعناصر البناء الفنى الذى يعطى الإحساس بالشحنة الانفعالية الناتجة عن الهارمونية الداخلية لعناصر البناء الفنى العام .

وكان يذكر بول كلى أن الرسم المنظورى لايروق له وبذلك اتجه نحو تحريف المنظر الطبيعى بحرية تامة .

فنراه ينتج أعمالا ذات إبداع شاعرى وإيقاع خطى منغم بصورة تشبهه الخطوط الأفقية المنتظمة للمنسوجات مثل لوحة (حفلة راقصة سنة ١٩٢٣) فالخط له القوة

والسيطرة على التكوين فى خطوط معبرة ومتداخلة مع الأشكال البشرية والخلفية واختصار لمفردات الجسم البشرى فى تلقائية بسيطة .. ونرى التلقائية المجردة فى إحساس تعبيرى خطى فى لوحة (تركيب كونى سنة ١٩١٩) ونرى البساطة اللونية ذات المســاحة المحددة بخطوت ذات زوايا ودوائر داخل الوجه البشرى المسمى (الشيخوخة ١٩٢٢) شكل ٦٤) .



شكل (٦٤)
- الشيخوخة ١٩٢٢
- بول كلى

ونرى التحريف واضح فى الخط المعبر عن السمات المميزة للجسد البشرى فى لوحة (دمية المسرح سنة ١٩٢٣) ذات الإحساس الخطى الزخرفي والخطوط الأفقية الممتدة والتأثير الواضح بالخط والزخارف الشرقية الإسلامية بعد زيارتـه القصيـرة لتـونس عـام ١٩٠٥ فنرى أنه اختصر أطراف الدمية .. واهتم بالزخارف الخطية الداخلية .. ونراه يتجه إلى تعبيرية تجريدية فى لوحة (الفلاح المهرج سنة ١٩٣١) ذات خطوط مجردة بإحساس تعبيرى .

أما الخط عند (جابريل مونتر ١٨٧٧ – ١٩٦٢) فنراه بعيد عن التحريف التعبيرى الحاد الذى ينم عن روح التمرد والثورة التعبيرية .. وإن كانت متأثرة بأستاذها وصديقها (كاندنسيكى) وجماعة التعبيريين فى الخط المائل من أعلى التكوين إلى أسفله فى ليونة

ظاهرة فى لوحة (كاندنسكى أمام الطاولة سنة ١٩١١) ذلك الخط الذى نشهده فى أعمال (هيكل – كيرشنر – روتلوف .. كيس فون دونجن)

ونرى الخط المائل المحدد لجسم الفتاة واستطالة وجهها وذرعاها ذلك الخط الآتى من أعلى إلى أسفل فى دوران بسيط يقسم التكوين بليونة ظاهرة فى لوحة (بنت مع زهرة الفاوابنا سنة ١٩٠٩) للفنان اليكس فون جاولينسكى الروسى (١٨٦٤ – ١٩٤٢) مع زخارف خطية آتية من الفنون الشعبية الروسية .

وأيضًا نرى عند جاولينسكى الخط الهندسى المجرد بإحساس تعبيرى تجريدى واضح فى لوحة (٩٢) (التحولات فى رأس إنسان ١٩٢٠) شكل (٦٦) ذات الخطوط الأفقية والرأسية المتعامدة والدائرية فى إيقاع تعبيرى تجريدى هادئ .

نرى لوحة (المغنية سنة ١٩٠٣) لكاندنسكى حفر خشبى ذات خطوط تعبيرية بأسلوب تجريدى فى الخط المعبر عن أهم خصائص الحركة الداخلية وأيضًا عن الوضع الإنشادى المتأهب للمغنية وخلفها العازف على (البيانو) .. وفى عام ١٩١٠ يتخذ كاندنسكى (١٨٦٦ – ١٩٤٤) طريقه الصحيح فى تجريد الخط مارًا بالتعبيرية ومتأثرًا بالوحشية والفنون الشعبية الروسية والإسلامية عن طريق (هنرى ماتيس) وواصل تقدمه نحو التجريد بإيقاع موسيقى وهارمونية هادئة مختصرة مثل لوحة (ارتجال رقم ١٩ سنة ١٩١١) فنلاحظ الخط اتخذ الصفات المميزة للأشخاص بتعبيرية تجريدة وببساطة تشبه أعمال (بول كلى) معطيًا الخط البارز والسميك والسيطرة على التكوين واللون فى الخلفية فى مساحات ممتدة .. ويقول عام ١٩١٠ (إن الغموض يتكلم من خلال الغوامض .. اليس هذا معنى ؟ ؟ اليس هذا هو الغرض الشعورى أو اللاشعورى لرغبة جامحة للإبداع ؟ ؟) .

ونراه يعطى الإحساس بالبعد الثالث بالخطوط المنتهية والمتجاورة والمتباعدة فى خلفية ملونة نقية وصريحة .

وتظهر سيطرة كاندنسكى على الخط المعبر فى انحراف تجريدى من خلال أغلفة منشورات جماعة (الفارس الأزرق) وإعلانات نشاط المعارض الخاصة بهم .

ونلاحظ فى لوحة (السامرى الطيب سنة ١٩١٤) للفنان هنريك نوين (١٨٨٠ – ١٩٤٠) الانحراف المبالغ فيه فى استطالة نسب جسد الرجل الجالس على الأرض فى إيقاع تعبيرى ينم عن الإرهاق والإجهاد فى إستطالة الأطراف ونحافة الجسد .

ونرى لوحة (السجين) حفر على الخشب للفنان كريستيان رولفس (١٨٤٩ – ١٩٣٨) ونلاحظ الخط السميك القوى المعبر فى خشونة عن قضبان السجن والملامح الجادة القاسية الحزينة لوجه السجين العارى فى خشونة ظاهرة ناتجة من الملمس الخطى المتناغم فى السمك داخل الزوايا الحادة للتكوين الفنى العام .. مع إعطاء صفة النحولة لجسد السجين والمبالغة فى حجم الأصابع الممسكة بالقضبان .

وعند النمساوى أوسكار كوكوشكا (١٨٨٦ – ١٩٨٠) الخطوط تظهر وتؤكد بروز الأعصاب فوق سطح الجلد فى إحساس تعبيرى حاد وكذلك خطوط ملامح الوجوه فذهب بعيدًا إلى أعماق الشخصية المرسومة فى بحث دائم عن أسئلة مجهولة .. فنرى ذلك فى لوحة (اللاجئين ١٩١٦ – ١٩١٧) شكل (٧٢) ولوحة (صورة شخصية ليهروارث والدين سنة ١٩١٠) وفى منشورات مجلة العاصفة .

ونرى الخطوط عند الفنان إيجون سخيل (١٨٩٠ – ١٩١٨) فالأعصاب عند سخيل تظهر على سطح الجلد ولكن بصورة مشوهة ومؤلمة أكثر من كوكوشكا فنرى الخط الخارجى للأشخاص يشد الأجساد فى عصبية واضطراب واضح ومفزع بحيث نرى من خلال الخط التركيب التشريحى الداخلى للجسد فى حالة تشويه .. بإحساس مؤلم مثل لوحة (صورة شخصية للفنان سنة ١٩١٠) شكل (٦١) .

وإن كان له بعد ذلك أعمال لها أسلوب خطى أكثر هدوئًا ولكن بها ديناميكية وسيطرة وتفاصيل تشريحية واضحة ومؤكدة مثل لوحة (عناق سنة ١٩١٧) شكل (٨٣) ولوحة (العائلة سنة ١٩١٧) شكل (٨٥) ذات الخطوط القوية والبناء الفنى القوى والمبالغة فى إستطالة أذرع وأرجل الرجل .

ونرى الانحراف المبالغ فيه من إستطالة جسد ساحر الثعابين عند الفنان الفريد كوين (١٨٧٧ – ١٩٥٩) فى لوحة (ساحر الثعابين ١٩٠٨) مع الإيقاع الخطى المرن الدائرى لأجساد الحيات التى تتراقص فى جو أسطورى غامض .

وأيضًا نرى المبالغة فى النسب الجسدية من خلال الخط المعبر فى الحفر الخشبى (الكتدرائى سنة ١٩٢٢) للفنان إرنست بارلاخ (١٨٧٠ - ١٩٣٨) فى تحرر تعبيرى بإيقاع ديناميكى واضح من إنطلاق الرجل خارج سماء المدينة والانحراف المنظورى لحجم جسده العلوى والسفلى مثل القذيفة المنطلقة فى سرعة عالية جدًا .. وكذلك الخط الخارجى المبالغ فيه بأسلوب كتلى نحتى للوحته (زوجان فى محادثة سنة ١٩١٢) من خلال إحساس خطى حزين وكثيف .

فنرى الفنان ليونيل فينيجر (١٨٧١ - ١٩٥٦) يعيد تشكيل الجسد البشرى فى خطوط هندسية حادة فى تداخل مع خليفة لوحاته وتألف من خلال إستخدامه السكين المليئة باللون مثل لوحة (المستحمون (٢) سنة ١٩١٧) فى تبسيط خطى برؤيا تكعيبية مجردة بسمات زخرفية ناتجة عن الألوان النقية القوية وإلغاء الحركة الداخلية للأجساد البشرية فى أعماله ذات الإيقاع الخطى الهندسى المجرد الهادى .

بعكس الإيقاع الثورى العاصف المخيف لخطوط لوحة (منظر طبيعى للرؤيا سنة ١٩١٣) للفنان لووديج ميدنر (١٨٨٤ - ١٩٦٦) ذات الإيقاع الخطى الحاد والمهوش فى زوايا حادة تؤكد الصاعقة والزلازل بأسلوب مبالغ فيه إلى حد الإحساس الأدبى الإنشائى بها .

* **الخط عند فنانى الموضوعية الجديدة :**

يقول ماكس بيكمان (١٨٨٤ - ١٩٥٠) إنه يرفض الدموع كدليل على العبودية وأيضًا العاطفة ويفضل إغلاق فمه ليكون أكثر برودا ويمكنه أحتواء شذرات الحيوية ويحبسها فى خطوط وأسطح زجاجية شفافة فى حالة من القمع والاختناق .. ويقول أنه يركز دائما على ساق أو ذراع ويتعمد تقصير الخطوط عن السطح وتقسيم الفراغ فى اتحاد بين الخطوط المستقيمة والمنحنية فى هارمونية داخلية .



شكل (٧٨)
- الليل (١٩ - ١٩١٨)
- ماكس بيكمان

ونلاحظ ذلك فى لوحته (الليل سنة ١٩ – ١٩١٨) شكل (٧٨) ذات الإيقاع الدرامى الحاد من خلال الخطوط المتداخلة والأحداث المبالغ فى حجمها والأجساد القصيرة وابراز الأطراف والأصابع بأسلوب خطى حاد متداخلة الخطوط الحادة المستقيمة على الدائرية والمستديرة فى إيقاع خطى متعدد المحاور والايقاع من خلال إحساس إنفعالى حركى بارد جدًا يلغى فيه الإحساس بالزمن المادى ويثبت المأساة والتعذيب والاغتصاب فى استمرارية مأسوية . ونلاحظ الانحراف والمبالغة فى نسب الأجساد وفى لوحة (الإنزال سنة ١٩١٧) نلاحظ جسد السيد المسيح فى حالة إنزاله وامتداد ذراعاه وساقاه وجسده فى إستطالة مبالغ فيها معطيًا بعدًا نفسيًا وفلسفيًا لطوال الصلب والتعذيب بحيث جعل الجسد المنزل مسيطرًا على التكوين الفنى العام من خلال الخطوط المبالغ فيها للذرعان والجسد النحيل المستطيل فى دائرية والسقان الطويلتان .. والأصابع المتوترة الطويلة فى إحساس ماساوى تعبيرى مبعدًا الانفعال العاطفى تماما عن أعماله ومثبت حالة المأساة بإحساس درامى بارد حزين .. وذلك واضح فى لوحة (قبل الحفلة التنكرية سنة ١٩٢٢) شكل ٤٠ ولوحة (كرنفال سنة ١٩٢٠) شكل (٤١) ونرى الانحراف فى الجسد البشرى فى إنفعال واضح فى لوحة (منظر كبير للموت ١٩٠٦) وهى من أعماله المبكرة عام ١٩٠٦ فنرى الشخص الحزين المنفعل رافعًا يداه إلى أعلى فى إستطالة جسدية ووجهه للحائط والمرأة العارية المنكفئة على سرير الموت فى إنفعال ظاهر وترجع هذه اللوحة لمرحلته الأولى قبل ذهابه للحرب وإصابته فيها بانهيار عصبى حاد .. وبعده عن التصوير العاطفى الانفعالى مثله مثل فنانى الموضوعية الجديدة (جورج جروسز) و(أتوديكس) و(لوفيس كورانيث) .

فنرى شعار (الإنسان حيوان) يعلنه (جورج جروسز) ويناقض شعار التعبيريين قبل الحرب العالمية الأولى (الإنسان خير) .. ويؤلف جورج جروسز (الجماعة الحمراء) فى برلين عام ١٩٢٤ ونرى اختفاء المشاعر العاطفية الجياشة والإحساس المادى للحياة .. فنرى النظرة الفنية تختلف بعد الحرب بإحساس مادى ودقيق للحياة الواقعية بشكل مركز ومدرك ومرتبط بأرض الواقع فتظهر جماعات مثل (بلاد الراين الشابة) فى دسلدورف وجماعة (الفريق) فى دريسدن ١٩١٩ وجماعة (نوفمبر) فى برلين سنة ١٩٠٨ وجماعة (عمال برلين السوفييت للفنون) وجماعة (الفنانين الثوريين) والجماعة (الحمراء) ببرلين سنة ١٩٢٤ .

وأصبحت المشاعر الوجدانية العاطفية شيئًا ساخرًا ورمزًا فارغًا غير مؤثر تجاه القوى المادية الغاشمة التى ظهرت فى سنين الحرب مما دفع الفنان لرؤى الأشياء بكل تفاصيلها ونحيت العاطفة بعيدًا حتى يرى واقعه الجديد والمتغير والمعاش بكل تفاصيله ودقائقه وبإدراك موضوعى .

وبذلك تأتى (الموضوعية الجديدة) كشعار لرؤيا جديدة فى المعرض الذى إقيم فى (مانهيم) عام ١٩٢٥ ومثل هذا الاتجاه (جورج جروسز) وماكس بيكمان - وأتوديكس والفنان العجوز لوفيس كورنيث .

ونلاحظ الخط القوى والمعبر والأطراف القصيرة ذات الأصابع الدقيقة والملامح التى أسكرتها الحروب ومزقتها فى إنحلال أخلاقى وخيانات دائمة فنرى فى لوحة (أهلا بك أيتها الجميلة سنة ١٩١٩) للفنان جورج جروسز الخط المعبر عن الرذيلة فى جسد المرأة العارى ووجهها المتخذ شكل حيوانى وأطرافها الممتلئة والأصابع الدقيقة والرؤوس الضخمة وترى اللوحة من خلال بناء تركيبى جديد .. وأيضا فى لوحة (تاجر الرقيق الأبيض سنة ١٩١٩) نرى المساحة البيضاء داخل التكوين الخلوى والخط يؤكد على البناء الفنى للوحة فى التفاصيل الدقيقة فى الخلفية مع اتجاهات متعددة ومتداخلة .

أما لوحة (صورة شخصية للمؤلفة سليفا فون - هاردين سنة ١٩٢٦م لاتوديكس نرى الاهتمام بالخط الايقاعى الواقعى فى تفاصيل الثوب والاصابع المتوترة والملامح المرهفه وحتى فى إظهار تفاصيل علبة الكبريت والسجائر وكأس العصير على المنضدة الرخامية فى دقة واقعية بإحساس تعبيرى واضح بعيد عن أى إنفعال عاطفى معين .. وأيضًا لوحة (والدى الفنان أتوديكس) سنة ١٩٢٤ نرى الدقة فى التعبير الخطى واضحة بإحساس موضوعى وواقعى فى شكل الأصابع والملامح المحددة للوحة والأصابع المنتفخة والملابس والزخارف على الجدار والورقة المثبتة على الحائط كما لو أن الفنان يرى كل شىء بمجهر مكبر حتى لا يترك شىء يغفله ويجهله فى هذا العالم المادى المشحون بالمفاجاءات .. الخط عند أتوديكس ذا رؤيا موضوعية نافذة إلى الأشياء ليعطيها التكثيف والتضخيم المناسب . أما فى لوحة (آله الحرب سنة ١٩١٥) فنراه يتجه إلى تجريدية تكعيبية بإحساس مستقبلى .

ونرى التعبيريين الفرنسيين تأثروا بالمدرسة الوحشية التى هى أصلا فرنسية وتأثر بها مباشرة الفنانين الألمان فى درسدن وميونخ .

فالخط دائمًا ذا انحراف جديد بهدف خلق نسب فنية جديدة تعبيرية تعطى الإحساس المناسب للشحنة الانفعالية للفنان فى تزاوج مع اللون القوى النقى الصريح ذا الألوان الصافية أقل من العنف اللونى والخطى الشديد فى أعمال الألمان الذين كانوا يهاجمون أسطح لوحاتهم بفرشاتهم والوانهم متأثرين بثورة الفنان فان جوخ اللونية ذات الانفعال القوى الصامت وايضًا بالبعد النفسى الفرويدى الباطنى لأعمال الفنان النرويجى (أدفارد مونش) – ورؤيته للإنسان مستقلا وحيدًا فى العالم ورؤيا الفنان البلجيكى التهكمية الفلسفية (جيمس أنسور) فى خلق رؤيا جديدة للعالم المحيط به .

* **الخط فى المدرسة الفرنسية التعبيرية :**

وعلى الجانب الآخر نرى الثورة التعبيرية الفنية فى فرنسا أقل فورانا من التعبيرية الألمانية التى كانت تعانى من عقدة الاضطهاد والقصص الشعبى الجرمانى والخرافات القديمة والمزاج الألمانى الحاد المنظم .

فالخط عند (بول جوجان ١٨٤٨–١٩٠٣) ذا بعد أسطورى بدائى متأثرا بالنحت القديم والإحساس الكتلى للأجساد فى ألوان صافية ومساحات شاسعة تلهث فيها الألوان النقية مثل لوحة (صباح الخير مسيو جوجان سنة ١٨٨٩) ونرى الخط المحدد للجسد البشرى للفتاة البدائية وجلستها التى تشبه الحيوان الرابض فى خلفية لونية صريحة نرى الخط محدد ومعطى للجسد الكتلة والإحساس الرمزى للعالم البدائى فى لوحة (أوهايو سنة ١٨٩٣) فى أسلوب رمزى زخرفى واضح .

ونرى التحريف النسبى للخط بقصد إظهار الحركة الفورية مثل أعمال (أندرى دوريان ١٨٨٠–١٩٥٤) لوحة (الراقصون سنة ١٩٠٦–١٩٠٧) – ذات الإيقاع الخطى المعبر تماما عن حركة الراقصون على شاطئ البحر .

ونرى ذلك الإيقاع الحركى القوى من خلال الخط المعبر فى انحراف مناسب للحركة ذاتها عند (كيس فون دونجن ١٨٧٧–١٩٦٨) فى لوحة (فاطمة وفرقتها الفنية سنة ١٩٠٦) وأيضا فى لوحة (المهرج الأحمر سنة ١٩٠٥) شكل (٣٤) من مرحلته الوحشية ذات السمات التعبيرية .. ولكن بعد ذلك نرى الخط عند كيس فون دونجن

يصبح أكثر هدوءا وذا أصالة تعبيرية فى إنسانية معبرة عن الأجساد البشرية النسائية خاصة فى لوحته عارية يابانية على أريكة (سنة ١٩٠٨) ذات الخط المائل فى أعلى التكوين إلى أسفله فى دائرية وتداخل انسيابى هارمونى هادئ . وأيضا الخطوط المعبرة عن الملامح الشخصية فى لوحته (امرأة من مونامارتر سنة ١٩٣٠) شكل (٣٥) .

ونرى الخط الخشن السميك ذا الخشونة المتعددة فى تأكيد على شحنات تعبيرية بأسلوب خاص مثل أعمال الفنان (جورج رووة ١٨٧١-١٩٥٨) ومدى تأثره بأعماله السابقة خلف الزجاج المعشق والملون وإنتاجه أعمالا زيتية لها نفس الإحساس والملمس للرسومات الزيتية خلف الزجاج فى إنتاج خشن ومعبر .. متأثرا بخطوط الفن البيزنطى الجدارى وأيضا هناك تشابه بين أعماله ووجوه (مدرسة الفيوم) بمصر تلك الوجوه التى كانت تثبت على توابيت الموتى .. وهى فى أصلها كانت لوحات شخصية فنية وبعد موت صاحبها تثبت على تابوته لتؤدى وظيفة جنائزية .

فالخط عند جورج رووه – له الصفة النقدية التهكمية مثل أعمال الفنان الفرنسى (أنوريه دوميه ١٠٨٨-١٨٧٩) .. وأسلوبه ذا تزاوج لونى بين الخطوط المرسومة على الزجاج المعشق بإحساس تعبيرى متحرر مثل لوحته (أمام المرآة) و (الملك العجوز) .

ونرى لوحة (على البار سنة ١٩٠٠) لموريس فلامنك (١٨٧٦-١٩٥٨) ذات الألوان القوية فى تزاوج مع الشكل وبإحساس تعبيرى قوى وشحنة انفعالية لونية عالية وحشية .. والخط السميك المحدد لصدر المرأة الضخم البارز فى دائرية مع وجهها ذا الخط الدائرى والملامح الغليظة والكوب ذا الخط المستقيم الرأسى على حافة البار ذو الخط المستقيم الأفقى المائل فى إيقاع حركى داخلى يحرك مفردات التكوين الفنى العام من خلال الخطوط الدائرية والمنحنية والمستقيمة بأسلوب خطى قريب من (كيس فون دونجن) .

ونرى لوحة (الشاعر سنة ١٩٤٢) الفنان (فرانسيس جرومير ١٩١٢-١٩٤٨) ذات الرؤية المثقلة بالخرائب الإنسانية والأنقاض فى إحساس خرب بخطوط شاعرية مرهفة فى تنظيم للتفاصيل الدقيقة للأشكال فى إحساس دقيق بتسجيل الأشياء وبكل دقة مثل فنانى الواقعية الجديدة الألمان بعد الحرب العالمية الأولى .

فى حين نرى لوحة (المنتحبة سنة ١٩٤٦) للفنان (برناردو بوفيه سنة ١٩٢٨) فنرى الانحراف الخطى فى استطالة الأجساد وإعطاءها ظلالا أسطورية فى خطوط رأسية وأفقية ممتدة فى خطوط جافة ومستقيمة وزوايا مستقيمة فى شحنة تعبيرية مأساوية لمشهد التعذيب والصلب .. فى تشابه مع لوحة (الإنزال سنة ١٩١٧) لماكس بيكمان كما فى استطالة الأطراف والمبالغة الواضحة فى الخط .

أما لوحة (خطوط اليد) سنة ١٩٣٥ للفنان مارسيل جرومير (١٨٩٢- ١٩٤٨) نرى الخط الخارجى لأجساد المرأتان العاريتان فى دائرية إيقاعية متكررة ومترددة مع الخطوط الثانوية الأفقية والرأسية للباب والنافذة ونرى الخطوط الدائرية تؤكد مراكز الأنوثة فى تضخيم مبالغ فيه بإحساس نحتى كتلى بملمس خطى خاص يؤكد الشحنة الانفعالية .

نرى الإحساس التلقائى الفطرى المتأثر بالقصص الدينى اليهودى والتراث الشعبى الروسى يظهر فى خطوط الفنان مارك شاجال ، فنرى لوحته (صورة ذاتية بسبعة أصابع سنة ١٩١٢) ولوحته (الحرب سنة ١٩٤٣) ذات خطوط تلقائية شاعرية محلقة دائما فى أجواء أسطورية برؤيا جديدة للعالم بإحساس متفائل . فنرى الخط المحرف فى لوحته (صورة ذاتية بسبعة أصابع سنة ١٩١٢) فى عدد أصابع اليد ورسم العين بالمنظر الجانبى وضغط الجسد البشرى إلى حجم صغير والأطراف ذات النسب الغير طبيعية .

وأيضا فى لوحة (الحرب سنة ١٩٤٣) نرى المبالغة فى الأجساد الطائرة والجواد ذا العربة المنطلقة للسماء والمنازل المتراكبة فى إحساس تعبيرى سريالى .

ونرى عند حاييم سويتن سنوات القهر والفقر والضياع تظهر دائما فى أعماله وخطوطه المهوشة ودائما تظهر رموزه من مخازن لا شعورية مثل سمك الرنجة والخبز والدجاج المذبوح إنها هواجس الماضى تطارده من زمن بعيد ممزوجة بالقصص الدينى اليهودى والقصص الشعبى الروسى فنراه يتجه إلى رمزية تعبيرية مأساوية .

أما الخط المنحرف عند بيكاسو (١٨٨١-١٩٧٣) فيأخذ عدة أساليب فنرى الخط المفعم بالحركة المتحررة فى انفعال تعبيرى مثل لوحة (الراقصين الثلاثة سنة ١٩٢٥) .. وأحيانا نرى الخط يعبر عن شحنة انفعالية داخلية فى إحساس نفسى داخلى دفين مثل لوحة (صورة ذاتية للفنان سنة ١٩٠٦) شكل (٦٢) ولوحة (رأس امرأة نائمة

سنة١٩٣٢) وأحيانا نرى الخط يتجه إلى الانفعال القوى الثورى الانفعالى فى ثورة ذاتية وخارجية تتجه إلى تحطيم النسب التقليدية للجسد البشرى فى درامية عارمة ومأساة ذاتية مثل لوحة (جورنيكا سنة ١٩٣٧) شكل (١١٨) وأحيانا يعبر الخط عند بيكاسو عن حالة نفسية ذاتية مغرقة فى الإحساس الانفعالى الذاتى للشخصية مثل لوحة (امرأة باكية سنة ١٩٣٧) شكل (٥٧) وفى لوحة (امرأة نائمة على كرسى ذو مسندين عام ١٩٣٢) شكل (٥٨) .



شكل (٥٨)
- أمرأة نائمة على كرسى ذو مسندين
- ١٩٣٢
- بيكاسو

ويتجه إلى تجريدية تعبيرية مثل لوحة (تغيير حر بعد ديلا كراوه سنة ١٩٥٥) .

فنرى الخط فى أعمال بيكاسو التعبيرية يتجه إلى رؤيا متغيرة فى انفعال قوى ثورى إلى تصوير الحالة النفسية أو الانفعال المأساوى الحاد . بانحراف وتعديل لنسب الأشياء المرتبة بأسلوب يخلق فيه نسب جديدة لتكثيف الاحساس التعبيرى تجاه المضمون التشكيلى للعمل الفنى .

*** الخط فى أعمال التلقائيين :**

ونرى الانحراف فى القيم الخطية يتخذ شكل المفاجأة الغير معقولة فى أعمال الفنانين التلقائيين البدائيين فى القرن العشرين فى مزج ظاهر بين النسب الجديدة للخط مع إعطاء جو االمفارقة والغرابة داخل المضمون التشكيلى للبناء الفنى العام فى رؤيا حالمة أو تأكيد لواقعية أحلام اليقظة باستمرارية داخل إطار الزمن التقليدى .. متخذا الفنان البدائى الحديث المفارقة وعاءاً لأفكاره وفلسفاته ورؤياه البريئة و الناقدة بأسلوبه التلقائى .. مثل

أعمال الفنان هنرى روسوه لوحة (الحلم سنة ١٩١٠) فنرى نباتات الغابة الضخمة والأشجار الاسطوانية والأزهار الممشوقة فى دائرية داخل الغابة التى بها أريكة مخملية تجلس عليها امرأة عارية ذات أصابع غريبة .. ونرى فى لوحة (الغابة العذراء فى الغروب ١٩٠٧) . الأزهار والأوراق الضخمة المستديرة والشبح الذى يقتل النمر ويحمله داخل الغابة القريبة .

ونرى فى لوحة (الديك المصلوب سنة ١٩٦٤) شكل (٦٣) للفنان اليوغسلافى (ايفان جنير ليك) المولود عام ١٩١٤ – التنظيم الخطى والدراسة المتأنية لتفاصيل ريش الديك ونسب جسده وسنابل القمح فى الحقل .. الذى صلب فيه الديك الأحمر بأسلوب درامى مأساوى فلسفى ناتج عن المضمون العام للوحة .

وعند الفنان (أدوارد هيكس – ١٨٧٠ – ١٩٤٩) الأمريكى فى لوحته (مملكة السلام سنة ١٨٣٥) ذات الرؤيا المتناقضة بأسلوب تلقائى مفاجىء وبنسب أجساد الحيوانات المقتربة للواقعية فى تناقض تلقائى بدائى فى المقارنة بين السلام فى عالم الحيوان والإنسان .. نلاحظ انحراف فى النسب التقليدية ولكن المفارقة تعطى الإحساس الانفعالى بالموضوع .



شكل (٦٨)

– حلمت أننى كنت فى مارسيل – ١٩٧١
– ماتيجا سكورجينى

ونلاحظ الانحراف الخطى فى نسب الأجساد والأطراف عند موريس هرشفيلد ١٨٧٢) الأمريكى الروسى فى لوحته (بنت وكلب سنة ١٩٤٣) .

وعند (ماتيجا - سكورجينى) نرى مزج الحلم بأحلام اليقظة فى إصرار واضح بلوحته (حلمت اننى كنت فى مارسيل) سنة ١٩٧١ بأسلوب تلقائى برئ خيالى شكل (٦٨) .. ومن خلال الخط المنمق المنسق الدؤوب فى المنازل والبحر والمدينة والثلاث أشباح الطائرين فوق المدينة بأجنحة خرافية .

* **الخط فى المدرسة التعبيرية المكسيكية :**

ونرى فى أمريكا اللاتينية وخاصة فى المكسيك الفن يتحرر من التبعية الأجنبية ويتجه فى نزعة ثورية قومية إلى فن يعبر عن الروح المكسيكية الجديدة متأثرا بفنون قبائل الهنود الحمر البدائية ومتمضنا دفاعا مباشرا عن مكاسب الشعب وحريته ونضاله العادل ضد الاستقلال والعبودية وهجوما على الفساد السياسى والاقتصادى والظلم الاجتماعى فى رؤيا أيدولوجية اشتراكية تدافع عن تلك القيم بأسلوب تعبيرى مباشر مسجلة الأحداث والوقائع الزمانية فى حينها متجهة إلى الأسلوب الإنشائى الأدبى السياسى الموجهة بشكل حاد ضد نظام ومع نظام فى أسلوب دعائى واضح فنرى القيم الخطية فى المدرسة المكسيكية واضحة فى أسلوب انحرافى يؤكد الثورة الانفعالية التعبيرية فى لوحاتهم الحائطية الضخمة .

فنرى لوحة (بروميثوس سنة ١٩٣٠) للفنان (أوروزكو ١٨٨٣-١٩٤٩) والموجودة على حائط كلية يومونا بكاليفورنيا بالولايات المتحدة الأمريكية نرى ذلك الإنسان العملاق البطل الأسطورى ذو العضلات القوية والذراعان الطويلتان فى حركة انفعالية تعبيرية واضحة فى الخط المبالغ فيه فى تقسيم عضلات البطن والنسب التشريحية لجسده .

وأيضا نرى الانحراف الخطى فى نسب جديدة أخرى تعبر عن الضعف والهزال والبؤس فى لوحة (الضحايا سنة ١٩٣٦-١٩٣٩) - للفنان (آوروزكو) والموجودة على حائط قاعة الاجتماعات العامة بمنصة جامعة (جواد الآجارا) بالمكسيك ..

فى رؤيا خطية تعبيرية واضحة من ملامح الأشخاص الثلاثة ووجه الطفل ذا الشبه بالجمجمة مثل رؤوس (ادفارد مونش) والجو العام للمسأة يذكرنا بالحفر الخشبى للفنان (اميل نولد) فى لوحة (الأسرة سنة ١٩١٧) شكل (٥٠) .

وفى لوحة (الضحايا ١٩٣٦-١٩٣٩) يصل الخط المعبر عند (أوروزكو) إلى تحريف فى نسب الأشكال باستطالتها فى رؤيا تعبيرية مثل أعمال الفنان (الجريكو ١٥٥١-١٦١٤) ويعطى بعدا لأشخاصه فلسفيا ومكثفا مثل شخصيات الفنان التعبيرى النمساوى (اوسكار كوكوشكا ١٨٨٦- ١٩٨٠) المعاصر له .

ونرى فى لوحة (جنى الزهور) للفنان (ديجو .. ريفيرا ١٨٨٦-١٩٥٧) ذات المبالغة الخطية فى نسب أجساد النسوة باللوحة وإعطاءه الجو الشعبى المكسيكى فى الملابس المزركشة والانحراف الخطى لجسد الأم الحاملة لطفلها ذو الرأس الكبيرة خلف ظهرها أثناء عملها بالحقل . وندرك الرصانة والفطرية الثورية فى لوحته (زاباتا) ثائر الإصلاح الزراعى بالمكسيك . شكل (٣٨) .



شكل (٣٨)

-(زاباتا)-ثائر الإصلاح الزراعى بالمكسيك
- ديجو - ريفيرا

ثانيا : تطور اللون فى الأعمال التعبيرية :

يقول (هربرت ريد) عن اللون :[٣٢] (إن الشكل - فى حقيقة الأمر - لا يمكن إدراكه إلا باعتباره لونا ، ولا يمكن الفصل بين ما نراه كشكل وبين ما نراه كلون ، لأن اللون هو تفاعل يحدث بين شكل من الأشكال وبين الأشعة الضوئية الساقطة عليه والتى بها نرى الشكل ، وما اللون إلا المظهر الخارجى للشكل ، ومع ذلك فإن للون دورا هاما يلعبه فى الفن ، لأن له تأثير مباشر على حواسنا والحق أن التنوع فى المجال اللونى يتمشى

مع التنوع فى انفعالاتنا فاللون الأحمر يتمشى مع انفعال الغضب . واللون الأصفر يتمشى مع انفعال السرور واللون الأزرق يتمشى مع انفعال الشوق وهكذا . وقد يكون هناك تفسير فسيولوجى لهذا التمشى أو التوازى بين الألوان ، والإنفعالات . إذ أن عدد الموجات أو الأشعة الضوئية الساقطة على شبكية العين هو الذى يقدر ما نحس به من متعة أو ضيق ..هذا هو الجانب (الفسيولوجى) للون ،إلا أن للون جوانبه السيكولوجية أيضا . وثمة من يفضل ألوانا على ألوان أخرى لأنه يربطها بما يحب أو بما لا يحب بوجه عام ..) .

ويذهب (هربرت ريد) فى تعريف العلاقة الجمالية للون فيذكر (أننا[٣٣] نتغلغل بسجيتنا فى طبيعة اللون . فنتذوق عمقه أو دفئه أو تدرجه وبمعنى آخر صفاته الموضوعية ثم نمضى إلى المطابقة بين هذه الصفات اللونية وبين انفعالاتنا) وهناك ارتباط بين الألوان واللاشعور الخاص بالمتلقى وأيضا التكوين المزاجى لكل شخص ... وهذه القيم الترابطية من اللا شعور والمزاج الشخصى لها تأثير قوى على استجابة فرد معين لعمل فنى دون غيره .. بالرغم من بعد هذه القيم الترابطية من القيمة الجمالية للون كقيمة مجردة مطلقة .

ويذكر هربرت ريد[٣٤] : (فكما أنه يمكننا أن نؤلف من الدرجات الصوتية انسجامًا أو عدم انسجام وفقا لقوانين معينة فكذلك يمكن أن نؤلف من مجموعة من ألوان الطيف إما إنسجامًا لونيًا أو عدم إنسجام ...) .

كما أن هناك حقيقتين فى استخدامنا للون فى العمل الفنى وهما :-

الأولى : أداء التسجيل (العين البشرية) وما يتصل بها من جهاز عصبى يختلف من شخص لآخر .

والثانية: إن للون خصائص بصرية معينة يمكن استخدامها للتعبير عن الفراغ وبذلك يمكن إعطاء الإحساس والإدراك للأشكال ذات الأبعاد الثلاثة.. وأيضًا هناك ألوان لها صفات البروز على سطح اللوحة مثل الأحمر بعكس الأزرق يبدو غائرا كما تؤثر علاقات الألوان المتجاورة فيما بينها فى العديد من الإدراكات المرئية نتيجة لتجاورها.. داخل العمل الفنى.

وفى منتصف القرن التاسع عشر تم اكتشاف الألوان الصناعية الجديدة وجهزت مسبقا فى أنابيب جاهزة للاستعمال من قبل الفنان فى أى وقت وفى متناول الأيدى .. وبذلك حدثت ثورة فى عالم الألوان المشتقة من الأكاسيد المختلفة والتى عبأت داخل أنابيب مخلوطة

بنسب ثابتة من الزيت والمواد الكيمائية الأخرى مثل الأصفر الليمونى والألوان الكروميتية والألوان المشتقة من أكاسيد الكروم والكوبالت ووفرت هذه الألوان على الفنانين الوقت والجهد فى تحضير الألوان من أكاسيدها ..فى صورة عجائن وأعطتهم درجات كثيرة ومتنوعة من البرودة والسخونة والدفء والعنف اللونى والتدريجات اللونية المشتقة من اللون الواحد .

وأصبحت هذه الألوان المعبأة داخل أنابيب معدنية صغيرة ذات تأثير واضح على أعمال الفنانين ومجموعاتهم اللونية وتعدت مراحل التجارب اللونية للتكامل اللونى عند التأثيريين والألوان التنقيطية المتجاورة فى أعمال الفنانين التنقيطيين وكانت هذه الألوان الجاهزة دائما متوفرة فى الأسواق وفى تحسن مستمر ... مما أعطى الفنانين الشباب فرصة الإنطلاق والحماس والبهجة اللونية فنرى أعمالهم ذات انفجار لونى هائل مثل (فلامنك ١٨٧٦ – ١٩٥٨) ودوريان (٣٨٨٠ – ١٩٥٤) وماتيس (١٨٦٩ – ١٩٥٤) وفان دونجى (١٨٧٧ – ١٩٦٨) وبراك (١٨٨٢ – ١٩٦٣) وجوجان (١٨٤٨ – ١٩٠٣) فى مراحلهم التى عرفت بالوحشية (١٩٠٥ – ١٩٠٧) وأعطوا فى أعمالهم الإنطلاق غير المقيد للون والحرية الكاملة له على سطح أعمالهم .

اللون الوحشى :

وبذلك نرى فى الأعمال الوحشية تحرير كامل للون من الاعتماد على الأشياء المرئية التقليدية .. بحيث يكون دور الطبيعة هو نقطة البداية أو الإنفعال بها ثم يترك للون التحرر والإستقلال عنها ويقول أثون فرايسيز (أنها أصبحت منقولة)[٣٥] اللون النقى ونقطة البداية تكون –الشعور تجاه الطبيعة ...) .

وبذلك نرى استقلالية اللون عنصر مستقل فى التعبير الفنى عند الوحشيين فى لوحتى (القارب المبحر سنة ١٩٠٥) للفنان فلامنك ولوحة (المطبخ سنة ١٩٠٤) .. وأعمال اندرى دوريان .

ونرى تأثر الفنانين الوحشيين بأعمال فان جوج ذات التحرر فى استخدام اللون بضربات فرشاة جزئية ومليئة بكتل اللون بعيدا عن الظلال اللونية لفان جوج ونرى ذلك واضح فى لوحات الفنان اندرى دوريان ذات الضربات اللونية المتجاورة فى سمك ظاهر للون القوى موحيًا بخطوط الإنعكاسات على سطح الماء من خلال استخدامه للفرشاة المليئة باللون النقى فى ضربات مباشرة متجاورة .

ونلاحظ الاستخدام العنيف للون بثورة عارمة وحشية فى لوحة هنرى ماتيس (الغجرية سنة ١٩٠٥ - ١٩٠٦) شكل (٣٠) ذات الكتل اللونية الضخمة فى عنف لونى ظاهر وثورة لونية .

وكان تأثير الوحشيين بأسلوب فان جوج اللونى فى التعبير عن المشاعر باللون ضئيلا وإن كانوا فقدوا تلك المقدرة ونجح فى تحقيقها التعبيريون الألمان من بعدهم بإعطاء البعد الفلسفى والدرامى للعمل الفنى من خلال الخط واللون والبناء الفنى العام .

ويقول هربرت ريد[٣٦] (إذا قرأنا رسائل مصور تعبيرى عظيم مثل (فان جوج) لرأينا أن رسم صورة بالنسبة له هو دائما مسألة ترجمة الموضوع الذى يتناوله إلى صفات حسية ليس لها وظيفة المحاكاة وأنما هى تثير فى المشاهد إحساسا مماثلا لا صورة مماثلة ... فالشيء من ألوان خضراء متنوعة فى نفس القيمة اللونية لكى تكون كلا أخضر يجعلك بذبذباته تتمثل حفيف سنابل القمح وقد موجها النسيم) .

ونلاحظ أن الوحشيون تأثروا بدقة زخرفة أعمال جوجان ومساحاته اللونية النقية الصافية - كما نلاحظ الزخرفة اللونية فى أعمال ماتيس متأثرة بالفن الشرقى الإسلامى فى الخط واللون فى لوحة (طبيعة صامتة مع سجادة حمراء سنة ١٩٠٦) شكل (٣٢) . فى سيطرة لونية على البناء الفنى للوحة - من خلال درجات لونية دافئة .

ونلاحظ أن الفنانون الوحشيون لم يستخدموا ظلال اللون أو تدريجاته بقصد الإيحاء بالظلال والثنايا فنرى فى لوحة (ثلاثة أشخاص يجلسون على العشب سنة ١٩٠٧ - ١٩٠٦) شكل (٣٣) لأندرى دوريان اللون النقى الصريح فى مساحات ممتدة بعيدة عن الظلال أو التدرج اللونى متأثرًا بالمساحات المفتوحة للون برمزية زخرفية عند جوجان وأعطى الإيحاء بالتفاصيل عن طريق تغير اللون إلى لون آخر .. فى ألوان صريحة نقية مثل الأخضر والأصفر والأزرق والأحمر .

ونرى فى لوحة (زوجة ماتيس) أو (الخط الخضر سنة ١٩٠٥) شكل (٣١) للفنان ماتيس البوتريه يهاجم بالمساحات اللونية من خلال فرشاة غير محكمة ومليئة باللون النقى وفى جرأة ومباشرة وانفعالية يعبر عن الملامح المميزة للوجه فى خطوط لونية جريئة معطيا بعدًا تعبيريًا واضحًا من خلال استخدامه للون بذلك الأسلوب الجرىء التلقائى فاتحًا المجال لثورة فى طريقة رسم وتصوير الصور الشخصية الذاتية من خلال إدراك

البعد النفسى والملامح الأساسية للشخص والمعبرة عن شخصيته وقد استمر التعبيريون فى ذلك المجال وحققوا أبعادًا نفسية ودرامية فى فن تصوير الصور الشخصية بالأسلوب التعبيرى .

كما نرى اللون عند كيس فون دونجن (١٨٧٧ – ١٩٦٨) ذلك الفنان الذى بدأ وحشيا بأسلوب ذاتى واتجه إلى التعبيرية فى بعد نفسى ودرامى واضح فنرى أعماله هى حلقة وصل بين الوحشية والتعبيرية كمدرسة أتت بعد الحركة الوحشية واستثمرت تجارب الوحشيين ومنجزاتهم وطورتها إلى أسلوب جديد ورؤيا جديدة من خلال مفاهيم متطورة .

فنرى لوحته (المهرج الأحمر سنة ١٩٠٥) شكل (٣٤) الثورة اللونية للون الأحمر والأصفر وإعطاء التضاد للمقعد الأزرق الداكن والمساحات البيضاء والظلال اللونية الزرقاء الفاتحة التى توحى بالظلال مع اللون الأخضر البرتقالى فى تحريف واضح لنسب الجسد البشرى وفى الرؤيا البنائية للتكوين الفنى بأسلوب تعبيرى .

فى حين نرى لوحة (امرأة من مونامارتر سنة ١٩٣٠) شكل (٣٥) – ذات الهدوء اللونى والنظرة المتأنية والملامح المحددة بأسلوب وحشى ولكن الهدوء وتناول الموضوع بعيد عن الثورة اللونية المفاجئة والمسيطرة على البناء الفنى للوحة أعطى للوحة السمه التعبيرية .

فالموضوع له القيمة التشكيلية داخل البناء الفنى عند (كيس فون دونجى) ونراه يسيطر على اللون بإعطاءه البعد التشكيلى المطلق مع الخط والزخارف اللونية والإيقاع الحركى المعبر عن حركات الراقصة فى لوحته (فاطمة وفرقتها الغنائية سنة ١٩٠٦) . منحيا سيطرة اللون المطلق على البناء الفنى فى رؤيا تعبيرية يندمج فيها اللون مع الخط فى تعبيرية قوية تمتزج مع البناء الفنى العام المكون للمفردات التشكيلية داخل اللوحة .. فى إيقاع وتناغم يزيد من الشحنة الانفعالية المدركة .

وبذلك نرى نمو التذوق اللونى الجديد لأعمال الوحشيين فى الحرية المطلقة للون وتنحية الانفعالات والموضوعات جانبا وسيطرة اللون بقوة مباشرة على البناء الفنى للوحة هذا التذوق قد مهد لفهم الأعمال التعبيرية بعد ذلك وإدراك أبعادها العامة فى الخط واللون والبناء الفنى .

* **اللون فى أعمال مونش :**

ونرى قبل تأسيس أول جماعة تعبيرية فى ألمانيا بدرسدن وهى جماعة (الجسر) عام سنة ١٩٠٥ تظهر أعمال الفنان النرويجى ادفار دونش والفنان البلجيكى جيمس انسور فى رؤيا جديدة للموضوع الفنى من خلال الخط واللون والبناء الفنى والبعد النفسى والفلسفى للإنسان ككائن بشرى له استقلاله الذاتى ... وكرؤيا جديدة للفنان التعبيرى الذى يتميز بتفرد واستقلال ذاتى فى سلوكه وإنتاجه الفنى وعالمه الخاص الذى لا يخجل من عرضه بصورته المشوهة أو الرافضة أو الحالمة على سطح لوحاته .. فى انصهار ذاتى وتحرر وجدانى من قيود الموضوعات التقليدية وأسلوب التصوير الأكاديمى بجميع مفرداته العامة والإيحائية . وقد عبر عن الإنسان ككائن طبيعى ومثقف وله سلوكه الخاص وعالمه الخاص وكانت موضوعات مونش عن (الحب – الخصوبة – الشباب – المرض – الشيخوخة – الموت – الخوف ..) وبذلك تطور موضوع اللوحة إلى رؤيا حديثة أثرت فى موضوعات الأعمال الفنية فى بداية القرن العشرين .

وقد حقق مونش ازدواجية التعبير بين الإنسان والطبيعة فى تداخل تعبيرى فلسفى نفسى عميق الأثر .. فنراه يزاوج بين الخط فى التصوير بالفرشاة فى تعبيره عن الإنسان والطبيعة من حوله بنفس الأسلوب برؤيا يمكن اعتبارها أن الفنان يصور[٣٧] (بالخط ويرسم باللون) .

وبذلك نجح فى دمج الخط الملون واللون الخطى داخل المضون العام للشكل الفنى للوحاته معطيا من خلال البناء الفنى القوى الصدمة الانفعالية والشحنة النفسية الصادمة للمشاهد بسبب ترابط عناصر البناء الفتى بقوة فى جو نفسى وانفعالى غريب ومخيف .

فنرى فى لوحته (الصرخة سنة ١٨٩٣) شكل (٣٦) ذات الرؤيا الفنية التركيبية فالخط واللون يكثف البعد النفسى والفلسفى للصرخة التى نكاد نسمعها حقيقة واقعة . إنه يعبر عن الصرخة نفسها وليست صرخة شخص ما . إنها صرخة مطلقة فى وجه أشياء مجهوله ومن مخاوف مجهولة وزمان غير معلوم ومكان تعوى فيه الرياح برؤيا لونية وخطية ذات تكثيف تشكيلى واضح .

فنرى اللون فى لوحة (الصرخة سنة ١٨٩٣) بأخذ مفهوم الخط فالخطوط الملونة الملتوية التى تعبر عن جسد الرجل الصارخ فى توتر شديد والألوان المستقيمة فى خطوط توحى بالمنظور الممتد للجسد والخطوط الملتوية فى ألوان برتقالية لسماء ملتهبة واللون

الأزرق الداكن لمياه البحر وشبه جزيرة صفراء فى خطوط لونية جريئة .. وإعطاء الفنان اللون الأصفر الباهت المطفىء لوجه الرجل الصارخ موحيا بالهلع والذعر الجاثم داخله وخارجه فى وجه له سمات الجماجم الآدمية .

ونرى تجاور الألوان النقية الصريحة الفاتحة مع الألوان الداكنة والظلال السوداء التى توحى بجو التوجس والخطر فنرى ضربات الفرشاة المملوءة باللون النقى والمتجاورة باستمرارية للخط الملون فى تأثير واضح بأعمال (فان جوج) ولكن بإدراك للعلاقة بين اللون التعبيرى وقوته الإنفعالية والخط المتوتر العصبى فى تقابل مفاجىء نتيجة للبناء الفنى المركب بإعطاء الإحساس بالمأساة وتسجيل سلوك الإنسان فى لحظات معينة .. فى رؤيا جديدة للموضوعات الفنية .

*** اللون فى أعمال جيمس أنسور :**

فنرى أيضًا الفنان البلجيكى (جيمس أنسور ١٨٦٠ – ١٩٤٩) حقق حرية الرؤيا .. برؤيا فكرية جديدة من خلال تعبيرية متحررة من التقاليد الأكاديمية بتطويره للغة التصويرية الحديثة فنراه يلجأ إلى (القناع) ويلبس شخصياته الأقنعة التهريجية فاعطى بعدا نفسيا وفلسفيا وقوة صادمة تعبيرية مستخدما الملابس البالية والعتيقة والأقنعة المخيفة .. من خلال رؤيا نافذة تهكمية بألوان مضيئة متأثر بالفنان (تينر) ورافضا أى احتكاك بالمدارس الفنية الحديثة والتيارت والصراعات الفنية فى عصره .

فاللون فى لوحة (الأقنعة الغريبة سنة ١٨٩٢) لجيمس أنسور ذا إضاءة واضحة وقد أعطى الفنان الشفافية اللونية للملابس التهريجية واستخدم الألوان بسمك بارز مثل اللون الأخضر والأخضر المتدرج واستخدم على خلاف التعبيريين الذين أتوا من بعده الظلال وظلال اللون وأيضا شفافية الملابس وأحيانا أعطى للون الثقل القوى مثل الأحمر القانى والأزرق الداكن على أرضية شفافة فضية مضيئة واستخدم الأسود لإبراز التنافر والتضاد داخل الألوان المكونة لهذه الملابس التنكرية والأقنعة الغريبة .

فنرى جيمس أنسور حرف فى الخط التقليدى للوحة وأيضًا للون فى الحرية المطلقة لملابس مهرجيه وأقنعتهم الغريبة ليعطى الصدمة المفاجئة للمأساة الإنسانية من زيف وصراع يمارس ضد الإنسان البسيط من خلال أقنعة وملابس مزيفة فى مهزلة ضاحكة باكية مستمرة .

* **اللون عند جماعة الجسر :**

نلاحظ أن اللون فى الأعمال التعبيرية أخذ شخصية الموضوع المصور به .. فنرى لوحة كير شنر (العارية الزرقاء المضجعة ذات القبعة القشية سنة ١٩٠٨ – ١٩٠٩) فالفنان صور المرأة العارية ذات جسد أزرق وخطوط خارجة حمراء .. وفى لوحة (يوم زجاجى سنة ١٩١٣) لأريك هيكل نرى الفنان عمد إلى إظهار الإنعكاسات على سطح الماء فى زوايا حادة شفافة مثل الزجاج ... وفى لوحة (أشكال غريبة سنة ١٩١١) شكل (٥٤) لا يميل نولد .. نلاحظ الألوان الدخيلة والغريبة على التكوين فى حيوانات ومساحات لونية مجردة وقد سميت اللوحة (أشكال دخيلة) أو (أشكال غريبة) ونلاحظ لوحة (الفتاه ذات المعطف الأخضر سنة ١٩١٢) للفنان أوجست ماك قد صور صفات اللون الأخضر وإيقاعه اللونى متضمنا شخصية المعطف الأخضر ذاته . وفى لوحة كيس فان دونجن (المهرج الأحمر سنة ١٩٠٥) نرى سيطرة اللون الأحمر على مضمون اللوحة .. فعند فرانس مارك لوحات عن (الجياد الحمر سنة ١٩١١) و (الجواد الأزرق سنة ١٩١١) و (الغزال الأحمر سنة ١٩١٢) .

– استخدام الأسود والأبيض كقيمة تشكيلية أساسية فى العمل الفنى .

فنرى فى لوحة (الراقصون الثلاثة سنة ١٩٢٥) لبكاسو الخطوط السوداء والتنغيم المساحى الموحى بالظلال خلف الألوان المائلة لمساحات مفردات اللوحة فى تداخل تشكيلى مع باقى المجموعة اللونية للوحة .

وأيضا نرى لوحة (رأس امرأة نائمة سنة ١٩٣٢) لبيكاسو الأبيض والأسود له دور هام فى التناغم اللونى داخل البناء الفنى للوحة .

التلقائيين وألوانهم الجريئة :

وعند الفنان هنرى روسوة نرى الأسود والأبيض ذا بعد تشكيلى هام فى أعماله جميعا . فنرى فى لوحة (الغابة العذراء فى الغروب سنة ١٩٨٠) – ذلك الشبح الأسود الذى يعطى الإحساس بمركز البناء فى اللوحة فى تقابل مع قرص الشمس الغاربة فى اللوحة – وأيضا فى لوحته (فى الغابة سنة ١٨٨٦) ولوحته (الحلم سنة ١٩١٠) نرى الظلال الكثيفة السوداء لجذوع الأشجار وأفرعها معطيًا الإحساس

باستدارة الأشجار وانتفاخها وكذلك الأريكة المخملية الداكنة .. ولوحة (بوابة العبور ١٨٩٥) نلاحظ التقابل بين الأسود والأبيض مع باقى المجموعة اللونية للوحة فى شخصية انفعالية عالية .

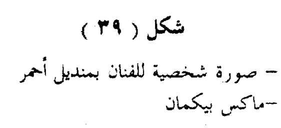
وأيضا فى لوحة (مملكة السلام سنة ١٨٣٥) لأدوارد – هيكس نرى الأسود فى تداخل وإيقاع متناغم مع باقى الألوان الصفراء والبنية والحمراء مع الأبيض فى تضاد لونى يوحى بحيوية العمل الفنى .

فى لوحة (الديك المصلوب سنة ١٩٦٤) شكل (٦٣) لايفان جينرليك اليوغسلافى نرى الأبيض والأسود فى تزاوج مع الأحمر والأخضر فى سماء ضبابية معطيا تكثيف للمأساة الدرامية داخل العمل الفنى .. وأيضا فى اللوحة (صورة شخصيته للفنان سنة ١٩٢٩) جون كين نرى سيطرة الأبيض والأسود على البناء اللونى للوحة .

اللون لدى الموضوعية الجديدة :

وفى لوحة (المؤلفة – سليفا فون – هاردين – صورة شخصية – ١٩٢٦) للفنان أتوديكس – نرى اللون الأسود المعبر عن الزخرفة لرداء المرأة قد أعطى بعدا تشكيليا وزخرفيا داخل البناء الفنى للوحة مع الطاولة الرخامية البيضاء وعلبة السجائر المفتوحة .. من تقابل يعطى الإحساس بالاتزان اللونى نتيجة لوجود الأبيض والأسود بكثافة معينة .. وفى لوحة (أهلا بك أيتها الجميلة سنة ١٩١٩) لجورج جروز نرى الجسد العارى للمرأة الجالسة أخذ المساحة البيضاء فى سيطرة تامة على المساحات الأخرى فى البناء الفنى للوحة على خلفيات وخطوط دقيقة سوداء .





شكل (٣٩)
– صورة شخصية للفنان بمنديل أحمر
–ماكس بيكمان

وفى لوحة (الليل سنة ١٩ –١٩١٨) لماكس بيكان .. نلاحظ الأجساد البيضاء والظلال السوداء الداكنة والخطوط الدائرية والمستقيمة السوداء فى درامية عنيفة .. ونلاحظ فى لوحته أيضا (صورة شخصية بمنديل أحمر سنة ١٩١٧) شكل (٣٩) القيمة التشكيلية للأسود داخل البناء الفنى .

ونرى فى لوحة (بوتريه شخصى سنة ١٩٢٣) للفنان لوديج ميدنر سيطرة الأبيض والأسود مع البرتقالى والبنى على اللوحة بإعطاءها بعدا نفسيا معينا .. ونلاحظ الظلال السوداء والبيضاء لأعمال ليونيل فينجر فى لوحته (المستحمون سنة ١٩١٧) ويعتبر هو والفنان مارك فقط من الفنانين التعبيريين الذين استخدموا التظليل واللون الواحد .

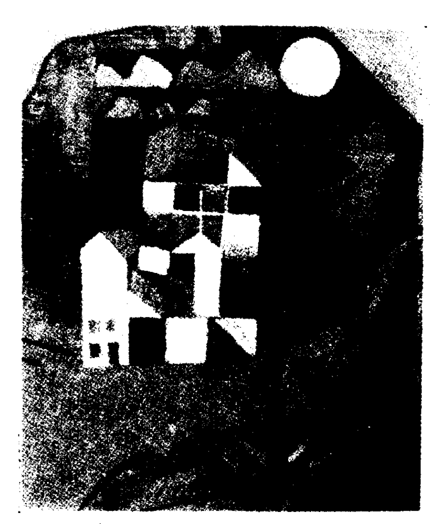
ونلاحظ التداخل بين الأسود والأبيض مع المجموعات اللونية باستقلالية مؤثرة على البناء الفنى للوحة فى أعمال كوكوشكا ونرى ذلك فى لوحته (اللاجئين سنة ١٩١٦–١٩١٧) وفى لوحة (التحولات فى رأس إنسان (سنة ١٩٢٠) لجا جولينسكى شكل (٦٦) – نلاحظ المساحة السوداء الضخمة الدائرية المحددة لثلث وجه الإنسان تتقابل مع مساحة فاتحة فى الجزء العلوى وخطوط أقل سمك سوداء فى تداخل وتناسق واتزان مع المساحات اللونية الأخرى .. وعند الفنان بول كلى فى لوحة (حفلة راقصة سنة ١٩٢٣) نرى الأشخاص لهم المساحة البيضاء ويمرحون على خلفية أفقية متماوجة ذات خطوط سوداء .

وأيضا فى لوحة (دمية المسرح سنة ١٩٢٣) نرى سيطرة الأبيض والأسود على المجموعة اللونية فى اللوحة بإعطاء بعدا تشكيليا للعمل الفنى .

وأيضا فى لوحته (فيلا – ر) سنة ١٩١٩ شكل (٧٣) .. وعند فرانس ماك نرى لوحة (الخراف سنة ١٩١٢) ذات المساحات البيضاء فى تداخل واضح مع المجموعة اللونية الأخرى مع الخطوط السوداء المسيطرة والمحددة للخطوط الخارجية للحيوانات .. وأيضا فى لوحته (قطتان سنة ١٩١٢) .

نلاحظ أن الأعمال التعبيرية ليست بها ظلال أو ألوان موحية بالظلال باستثناء الفنان (مارك) والفنان (ليونيل فينجر) .

فنرى لوحة (زيكو – ٥) سنة ١٩١٦ الظلال السوداء المتداخلة مع اللون الأخضر والبنى والأزرق السماوى فى إيقاع حاد هندسى له الصفة البنائية من خلال التجسيم



شكل (٧٣)
- فيلا - R
- ١٩١٩ - بول كلى

وإعطاء الإحساس بالبعد الثالث من خلال الظلال والتظليل اللونى .. وأيضا فى لوحته (المستحمون - ٢) سنة ١٩١٧ نلاحظ الظلال اللونية والتدريجات الخاصة باللون الواحد فى خلفيات سوداء أو بيضاء مع استطالة الأجساد البشرية وتداخلها مع العلاقات الهندسية فى أسلوب تعبيرى تجريدى متأثر بالرؤيا التكعيبية أيضا .

ونلاحظ الأسود والأبيض فى تداخل يظهر التجسيم من خلال ظلال الألوان فى لوحة فرانس مارك (مصائر الحيوان سنة ١٩١٣) فى إيقاع هندسى حاد عدوانى من خلال علاقات متوترة للغابة والحيوانات والأشجار فيها مستخدما اللون وظلاله المتدرجة .

ندرك فى الأعمال التعبيرية صفة اللون القوى الحيوى والمستخدم بحرية داخل البناء التشكيلى للوحة .

فنرى لوحة (الراقصات على الشموع) لاميل نولد ذات الشخصية الانفعالية العالية واللون القوى المستخدم بجرأة وانطلاق يعبر عن حالة الرقص الهستيرى البدائى لتلك الراقصات فوق الشموع مستخدما اللون بجرات لونية عصبية مترددة وخلفية برتقالية ساخنة وألوان الأجساد تأخذ الجرات السريعة للون وأيضا فى لوحته (حورية الماء سنة ١٩٢٤) نرى اللون البرتقالى النقى الصريح فى استخدام جرىء وحيوى ممثلا لجسد حورية الماء أمام الأمواج الهائجة . معطيا ثقلا تشكيليا لجسد الحورية داخل البناء الفنى

للوحة .. وأيضا فى لوحته (أشكال دخيلة سنة ١٩١١) نلاحظ الأسود مع الأبيض فى أشكال غريبة زخرفية تناولها الفنان متحررًا من تقاليد اللون القديمة .. وأيضا عند (كيرشنر) فى لوحة (عارية زرقاء مضجعة ترتدى قبعة قشية) نرى اللون الجرىء الصريح الحيوى الأزرق مع الأصفر والأحمر والأخضر فى جرأة لونية .

فان جوج وألوانه التعبيرية :

وفى لوحة (الزواوى سنة ١٩٨٨) لفان جوج نرى اللون النقى الجرىء الصريح لملابس الجندى والزخارف المحددة لزيه .. ونرى تحرر اللون فى لوحته (الفلاح ينثر الحبوب سنة ١٨٨٨) فأصبح اللون هو الخط فى تزاوج مع الشكل ... وهو ما ذكره (تزاوج الشكل واللون) .

ويكتب فان جوج إلى أخيه ثيو[٣٨] (لقد حررت اللون حاملا إياه إلى منتهى قوته وتعبيريته) ... ونرى قوة اللون النقى الساخن المتحرر فى حيوية بلوحته (صورة شخصية للفنان بعد قطع أذنه سنة ١٨٨٩) فى الأزرق والبرتقالى والأصفر والأخضر ليؤكد الشحنة الانفعالية التعبيرية العالية ... وعند كوكوشكا فنرى اللون المتحرر القوى فى إحساس متوتر مثل لوحة صورة شخصية (لهير وارت والدين سنة ١٩١٠) وفى لوحة (فتاة مع زهور الفاوينا سنة ١٩٠٩) ليجاولينسكى نرى اللون القوى المعبر عن الزخارف الشعبية الروسية فى الأحمر والأخضر الأزرق مع مساحات وخطوط سوداء .

وأيضا اللون القوى الحيوى والمتحرر موجود فى أعمال التقائيين أمثال هنرى روسوه - أدوارد هيكس - وايفان جينرليك ... وعند الوحشيين أمثال فلامنك نرى لوحته (على البار سنة ١٩٠٠) ذات الإيقاع اللونى القوى والمتحرر ليعبر عن شحنة انفعالية عالية مسيطرة على اللون القوى ... وذلك نراه فى لوحة (الصرخة سنة ١٨٩٣) لادفارد مونش من تحرر اللون من التقليد القديم وانطلاقه فى تداخل مع الخط والبناء الفنى ليعطى الشحنة الانفعالية العالية للمضمون الفنى العام للوحه .

ووصل كاندنسكى إلى مرحلة إعطاء الألوان الهارمونية الموسيقية كتنوعات لحنية لها وزنها الإيقاعى من خلال الدرجات اللونية وتجاور مساحات اللون .. ونجح فى توزيع الألوان بطريقة ألغى فيها مركز التكوين فى اللوحة .. وبذلك هرب كاندنسكى من الإحساس الزخرفى الذى ربما كان يقع فيه .

وتخلص نهائيا من أثر الطبيعة كنموذج فى لوحاته ووصل إلى التجريدية التعبيرية .. حيث يقول[٣٩] : (إن الغموض يتكلم من خلال الغوامض .. ليس هذا معنى ؟ .. أليس هذا هو الغرض الشعورى أو اللاشعورى لرغبة جامحة للإبداع ...) .

وأنتج أعمالا لها صفة التجريدية التعبيرية من خلال مساحات اللون المجردة ذات الإيقاع الهارمونى الموسيقى .

والأعمال التعبيرية بها خشونة متعمدة فى اللون وأحيانا الخط فنرى الخشونة اللونية واضحة فى استخدام اللون بجرات جريئة لفرشاة غير محكمة ومليئة باللون النقى فى تداخل مع باقى الألوان على سطح اللوحة فى تأثيرات ذات بعد تشكيلى وذاتى نفسانى للفنان فيقول فان جوج لأخيه ثيور فى خطابه[٤٠] : (بدلا من أن أحاول أن أنقل بالضبط ما هو أمام ناظرى أستخدم اللون استخداما جائرا حتى أعبر عن نفسى بقوة أشد ..) .. ويقول مرة أخرى[٤١] : (لقد حررت اللون حاملا إياه إلى منتهى قوته وتعبيريته ...) .

وقد عبر فى لوحته (آكلو البطاطس سنة ١٨٨٥) عن خشونة حياة الفلاحين وخشونة أيديهم باللون الخشن وقسمات وجوههم .

وأيضا فى لوحته (ليل النجوم سنة ١٨٨٩) نراه يتخذ أسلوب لونى عصبى وخشن فى خطوط ملونة دائرية للسماء .

ونرى لوحة هنرى ماتيس (الغجرية سنة ١٩٠٥-١٩-٦) شكل (٣٠) ذات الخشونة المتعمدة فكتل اللون المتداخلة والمركبة على سطح اللوحة فى ثورة لونية عارمة . وفى لوحة (على البار سنة ١٩٠٠) لفلامينك ندرك الخشونة المتعمدة لملمس اللون القوى الحيوى فى عدم صقله وتعمد إبقاء سطح اللوحة خشنا وذا ملامس غير مصقولة .. وكذلك فى لوحة (القارب المبحر سنة ١٩٠٦) نرى الألوان الخشنة المتحررة فى إيقاع تشكيلى واضح .. ولوحة (المهرج الأحمر سنة ١٩٠٥) لكيس فون دونجن نرى الخشونة اللونية تعطى الإحساس بالبعد التعبيرى للعمل الفنى .. فى ثورة لونية غير محكمة .

وأيضا فى لوحة (أندرى دوريان) (الشجرة العجوز سنة ٤-١٩٠٥) - نرى عنف الألوان الخشنة الغير مصقولة .

ونلاحظ خشونة اللون المتعمدة فى لوحة (الراقصات على الشموع سنة ١٩١٢ لايميل نولد ... وفى المناظر الطبيعية عند كارل شميدت روتلوف فى لوحته (مناظر

طبيعية فى دانجاست سنة ١٩١٠) .. وأيضا نرى الخشونة اللونية فى لوحة (الصرخة سنة ١٨٩٣) لادفارد مونش .

اللون يكثف البعد النفسى فى اللوحات التعبيرية :

ففى الأعمال الزيتية المصورة خلف الزجاج عند الفنان الفرنسى (جورج رووه) وكذلك ندرك الخشونة المتعمدة فى الأعمال الحفرية لجماعة الجسر لدى (هيكل - كيرشنر - نولد) بقصد إعطاء الإحساس بالجو النفسى العام بعدم صقل الرسومات الخشبية وترك آثار أدوات القطع عليها حتى توحى بعدم الانتهاء منها أو توحى ببصمة الفنان عليها أو تعطى إحساس باستمرارية زمن مأساة اللوحة برؤيا فلسفية .

مثل سلسلة رسومات كيرشنر عن قصة (بيتر شميل سنة ١٩١٥) ولوحة (أسرة سنة ١٩١٧) لايميل نولد - ولوحة (وجه رجل سنة ١٩١٩) حفر خشبى ملون لأريك هيكل .. وأيضا حفر خشبى (القراءة سنة ١٩١٤) لنفس الفنان .



شكل (٤٨)
- الأسرة ١٩١٧
- أميل نولد

والاهتمام بالصور الشخصية كعمل تعبيرى له أبعاده النفسية والتشكيلية متأثرا بالخط واللون التعبيرى المتحرر فى رؤيا جديدة نافذا إلى أعماق الشخص المرسوم ومعبرا عن عالمه الخاص الداخلى الدفين فنرى لوحة (المرأة الباكية سنة ١٩٣٧) شكل (٥٧) لبيكاسو ذات الشحنة الانفعالية العالية بحيث يراها المشاهد فيدرك أن الفنان لا يصور ملامح امرأة بعينها بأسلوبه الخاص ولكنه يصور حالة نفسية لهذه المرأة الباكية فى ألوان قوية معبرة .. وأيضا فى لوحته الأخرى (رأس امرأة نائمة سنة ١٩٣٢) نرى الهدوء اللونى والخشونة المتعمدة للون الأخضر مع الأزرق والتنوعات الزرقاء والسوداء فى رؤيا

جديدة للنفاذ إلى العالم الخاص للشخص المرسوم والتعبير بالخط واللون من الصفات الشخصية للإنسان المرسوم برؤيا تعبيرية جديدة . ونرى لوحة بيكاسو (جروترود ستين سنة ١٩٠٦) فتقول صاحبة اللوحة بعد ثلاثين عام فى أمريكا عن اللوحة[٤٢] : (إنها صورتى الوحيدى التى ظلت على الدوام أنا ...) .

وأيضا فى اللوحة (صورة ذاتية للفنان بيكاسو سنة ١٩٠٦) شكل (٦٢) نلاحظ الملامح الحادة ذات الإصرار والتحفز الناتجة من اللون الوردى والخطوط السوداءفى شحنة انفعالية تعبر عن شخصية الفنان .

وأيضا فى الأعمال التلقائية ذات السمات التعبيرية الأصيلة نرى لوحة الفنان جين كين (١٨٧٠-١٩٣٤) (صورة ذاتية سنة ١٩٢٩) ذات البعد النفسى والشخصى التعبيرى الواضح من الملاح واللون والخط المعبر عن سمات الشخصية .

ونرى لوحة (صورة ذاتية بمنديل أحمر سنة ١٩١٧) للفنان ماكس بيكمان ونعرف أنه أنتج هذه اللوحة فور شفائه من حالة الانهيار العصبى والنفسى التى ألمت به أثناء اشتراكه فى الحرب العالمية الأولى ويظهر بها مدى الشحوب والوهن والخوف والنظرة إلى العالم من خلال عينين مفتوحتين خائفتين وأسنان ظاهرة بين شفتين غامضتين ويده مستندةإلى إطار اللوحة وظهره إلى الجدار فى حالة توجس وريبه .. فى رؤيا جديدة لفن تصوير الصور الشخصية .

ونرى تجريدية خطية ومساحية فى البناء الفنى للوحة (تحولات فى رأس إنسان سنة ١٩٢٠) للفنان (اليكس جـ ولينسكى) فى رؤيا جديدة وتلخيص لملامح الإنسان البشرى .. ونرى لوحة (الشيخوخة سنة ١٩٢٢) شكل (٦٤) لبول كلى ذات رؤية تجريدية ولكن بأسلوب تعبيرى واضح السمات فى تناول رسم الوجه البشرى برؤيا جديدة .

فى حين نرى الملامح الأنثوية والرجولية مجتمعه فى وجوه الفنان هنريك كاميندونج (الرجل والزهرة سنة ١٩١٨) ولوحة (طبيعة صامتة مع رأس) لماوراء ذلك من بعد نفسى وخلفية خاصة لدى الفنان ذاته .

وعند الفنان جويا (١٧٤٦ - ١٨٢٨) نرى اللون يلعب دورًا تعبيرًا هامًا فى إعطاء الشحنة الانفعالية التعبيرية وخاصة فى لوحاته عن الوجوه فنرى لوحته (الملكة ماريا

لويس سنة ١٨٠٠) شكل (١٦) موضحًا البعد النفسى لها والسمات العامة لجسدها المتخم المنتفخ فى مقاييس بعيدة عن الجمال الأنثوى المتعارف عليه فى زمنه – مما يعتبر جويا من رواد المذهب التعبيرى منذ بداية القرن الثامن عشر .. فى لوحته العارية المشهورة (مايا العارية سنة ١٨٠٠) ولوحة (ماريا بالملابس سنة ١٨٠٠) نرى السمات التعبيرية فى ملامح وجه المرأة ذات النظرة الخاصة والبعد النفسى الخاص وفى لوحته (صورة شخصية لاندريا ديل برار سنة ١٧٩٨) سنة (٢٠) نرى ملامح الرجل الحية المكتملة وحركة شفتاه المائلة والنظرة الجانبية فى تحد وروًيا خاصة واليد الموضوعة داخل القميص فى سلوك عادى للإنسان المصور .



شكل (٢٠)
– صورة شعبية (أندرياس)
– جويا – ١٧٩٨

ومن أعماله القوية المصورة (صورة شخصية تيوبكويت ١٨٢٠) نرى المقدرة الفائقة فى إستخدام اللون بقوة وخشونة متعمدة معطيًا ملمسًا لونيا معبرًا عن ملامح الأساسية للرجل المصور الذى لا يبدو منه غير وجه ضاحك وفم دائرى مفتوح وعينان مغلقتان فى تعبيرية واضحة عن لحظة الانفعال الضاحك باللون الوردى وتاثيرات بنية وسوداء وبيضاء شكل (١٧) .

ونرى لوحة (وجه رجل سنة ١٩١٩) لاريك هيكل حفر خشبى ملون يصور وجه رجل فى حالة نفسية مأساوية من خلال الخطوط المحددة لملامح وجهه وأصابع يده وجبهته المستديرة . إنه يصور حالة نفسية لرجل ما غير معلوم الهوية وخطوط الوجه مثل روافد الأنهار أو تشققات الأرض الزراعية الجافة فى بعد درامى واضح .. ويترك الفنان الباب

مفتوحًا لتنعكس هذه الحالة النفسية على أى إنسان فى ضائقة أو مأساة ذاتية بروئيا جديدة لرسوم الوجوه العامة بقصد إظهار البعد النفسى الداخلى لها .. فى محاولة للتركيز على السلوك الذاتى للإنسان ككائن بشرى .



شكل (٨٩)

- صورة شخصية لرجل
- أريك هيكل ١٩١٩

ونرى اللون القوى والمعبر فى روئيا تشكيلية ذاتية ذات ابعاد تعبيرية أصيلة فى اللون والخط والأسلوب فى لوحة (بورتريه شخصى للفنان سنة ١٩٢٣) للفنان (لوديج ميدنر) .. ذات الألوان الدافئة البرتقالية والتنويع بالأصفر والبنى فى تداخل مع الأبيض والأسود فى شحنة تعبيرية واضحة غن لحظة تصوير الصورة الشخصية والحالة النفسية لها من السعادة والراحة الواضحة على ملامح الشخصية قدر كبير .

وفى لوحة (الصورة الشخصية - رينير ماريا - ريلك) للفنانة (باولاميد روسون - بيكر) - فنلاحظ السمات التعبيرية فى اللون البنى الطينى الوردى الفاتح والملس الخشن للون مع إستخدام الأسود والأبيض فى تجاور جرىء .. وكذلك اتجاه العينين وكبر حجمها (بالنسبة للوجه وايضًا الفم المفتوح فى حالة تحدث .. فى تعبير واضح عن شخصية هذا الرجل .. بروىا تعبيرية وفى الملامح الشخصية المرسومة لأشخاص الفنان (كوكوشكا) نراه يبحث عن الروح العارية للأشخاص الذين يرسمهم . فنراه ينتج لوحة شخصية لعالم الأحياء الدكتور فورل (Forel) ورفض العالم أخذها لأنها لا تشبهه وبعد

سنتين أصبحت الصورة تشبه الشخص تدريجيًا – وكان يقول عن أسلوبه فى النفاذ إلى داخل الأشياء الباطنية (البعد الرابع) .

ونرى فى لوحته (اللاجئين سنة ١٦ – ١٩١٧) شكل (٧٢) ذات الملامح المكثفة المركزة للرجلين وامرأة فى حالة نفسية وملامح تعبيرية محفورة على وجوههم كل فى عالمه الداخلى الخاص شاخصًا إليه منعزلا عن العالم المادى حوله بعد تشريدهم فنراه يقول عن ملامح أشخاصه فى لوحته (اللاجئين) . [٤٣](كان هناك وقت عندما عرفت كيف استحضر جوهر الشخص .. دعنا نقول (روحه) بمثل تلك البساطة لدرجة أن الخط الرئيسى جعل الفرد ينسى مصادفات العناصر التى حذفت .. وقد نجحت فى ذلك فى بعض المناسبات كانت النتيجة (شخص) بطريقة اللوحة التى يرسمها الفنان لصديق له من ذاكرته .. تكون أكثر حياة فى تأثيرها من المنظر الحقيقى له .. لأنها مركزة كما لو كانت بعدسة ولذلك تكون قادرة على الإشعاع .. ما أفعله الآن هو أن أكوّن تركيبات من الوجه البشرى .. (موديلات) مثل الناس الذين يتصادف أن يحتكون بى لفترة طويلة الآن .. الناس الذين يعرفوننى .. والذين أعرفهم فى الداخل والخارج نتيجة لأنهم يترددون على مثل الكوابيس .. وفى هذه التكوينات صراع قائم يعارض بعضه بصلابة مثل الحب والكراهية .. وفى كل لوحة أبحث عن (المصادفة) الدرامية التى سترتقى بالأرواح الفردية إلى رتبة أعلى . إن اللوحة التى رسمتها فى العام الماضى والتى أعجبتك (اللاجئين) كانت من هذا القبيل) كان هذا جزء من خطاب من كوكوشكا إلى المؤرخ الفنى (الفينيس هانز) .

ونلاحظ أن تلك السمات المعبرة عن روح الشخصية المصورة موجودة فى لوحته عن (صورة شخصية لهيروارث والدين سنة ١٩١٠) فى حين نرى صورة شخصية للفنان (أيجون سخيل سنة ١٩١٠) شكل (٦١) ذات أبعاد نفسية وتوتر عصبى حاد فى الأعصاب المشدودة والأيدى المنثنية والأصابع مثل جذور الأشجار والجسد النحيل الملتوى والوجه الذى تبدو عليه ملامح الألم والتعذيب من شىء خارجى نفسى أو عضوى هناك ماساة ما تعبر عنها لوحة (سخيل) فى صورته الشخصية .

والصور الشخصية فى أعمال فان جوخ تظهر الحالة النفسية والبعد الداخلى الدفين فى انصهار داخلى واضح من تزاوج اللون الدافىء الحيوى مع الخط فى إعطاء الشحنة الانفعالية الواضحة فى سمات الشخصية المرسومة والظاهرة على قسمات وجهه فنرى لوحته (صورة

ذاتية بعد قطع أذنه ١٨٨٩) فنلاحظ النظرة الجانبية للعينين والغليون مع الوجه والألوان المنصهرة الساخنة المعبرة عن ملامح الوجه المريض المتهالك فى رؤيا تعبيرية واضحة وفى لوحته (صورة شخصية للرجل المعالج فى مصحة سان ريمى سنة ١٨٨٩) نرى الصورة توضح السمات الشخصية لذلك الرجل القائم على علاج المرضى العصبيين من خلال الملامح والثنايا فى الوجه والشارب والسترة ورباط العنق تنم عن شخصية رجل ذا مسئولية وعمل له صفة خاصة .. مركزًا على الملامح الأساسية فى وجه الرجل .

فنجد أن من الصورة الشخصية قد إتجه إلى رؤيا جديدة من خلال القيم التشكيلية التعبيرية التى أعطيت الحرية المطلقة للون والخط المعبر فى بناء فنى تركيبى قوى .. فأصبحت اللوحات المعبرة عن الأشخاص تهتم بالبعدالنفسى والداخلى للشخصية المرسومة منحية بعيدًا الصقل والجمال الزخرفى المتعمد والذى كان متداولا فى المدارس الفنية السابقة وكذلك مبعدًا فن التصوير الفتوغرافى عن هذا المجال حيث التصوير الفتوغرافى يتم بواسطة آلة تسجل الظاهر فقط ولكن الفنان الإنسان ذو الموهبة لديه مقدرة فى استشفاف الباطن وإيجاد البعد النفسي والداخلى والملامح الأساسية المعبرة عن هذه الشخصية فى رؤيا تعبيرية حديثة .. مما أعاد فن التصوير الشخصى إلى الاهتمام به ثانية لما به من رؤيا ذاتية وإبداع فنى .

*** اللون أصبح له الأساس التعبيرى وليس التشكيلى فقط :**

ونرى من خطابات (فان جوخ) إلى أخيه (ثيو) يشرح إنتاجه (لابد من أن أحاول أن أنقل بالضبط ماهو أمام ناظرى استخدم اللون إستخدامًا جائزًا حتى أعبر عن نفسى بقوة أشد) وكان يهدف إلى (تزاوج الشكل واللون) وكتب مرة أخرى لأخيه (ثيو) فى مايو سنة ١٨٨٦ (لقد حررت اللون حاملا إياه إلى منتهى قوته وتعبيرية) .

فنرى فى أعمال فان جوخ الانطلاق الكامل للون فى تعبيرية واضحة فعندما يصور الشمس يبحث داخلها عن الدفء والتوهج وفى لوحاته الشخصية للأشخاص يدلف إلى داخل الشخصية التى أمامه مستشفا عن أحاسيسها عبر ملامحها معبرا عن صفات الشخصية المميزة لها من خلال اللون المعبر القوى فى تعبيرية صادقة مثل لوحة (الرجل المعالج بمصحة سان ريمى) سنة ١٨٨٩ – وأيضًا الصورة الشخصية (للفنان بعد قطع أذنه سنة ١٨٨٩) ويقول مرة أخرى لأخيه ثيو[٤٤] (هذا اللون ليس حقيقة محلية بل هو لون مجرد يوحى بعاطفة ما .. لقد حاولت أن أعبر بالألوان عن العواطف الإنسانية العامة)

وفى لوحته (الفلاح ينثر الحبوب سنة ١٨٨٨) نرى اللون الجرىء القوىالمعبر عن الأرض المحروثة وسنابل القمح البعيدة والشمس المتوهجة والفلاح يسير فى نشاط وهمة داخل الحقل .. فى لون ذا ملمس خشن وسمك يعبر عن الأرض المحروثة حديثًا .. ونرى فى أعماله قبل نوبات الصرع التى داهمته الحقول المتسعة المحروثة حديثًا فى لوحة (منظر طبيعى لاوفير على الراين - سنة ١٨٩٠) فنرى الطرقات الممتدة وراء الأفق الواسع والألوان الهادئة والمساحات المتناسقة المستقرة فى ألوان جريئة زرقاء وبرتقالية وخضراء للحقول فى تعبيرية لونية عالية . واستخدام جرىء للفرشاة المليئة بالألوان النقية الصافية .. مستخدما الألوان فى جرات لونية مستقيمة ومتوازية معبرا عن الخطوط المستقيمية للحقول المتسعة .

ونرى اللون ذا القيمة التعبرية بجانب الشحنة الداخلية فى لوحة (بوتريه شخصى للفنان مع غليون وقبعة قشية سنة ١٨٨٨) مستخدما اللون إستخدام خشن وجائر ليعطيه الصفة التعبيرية بجانب القيمة التشكيلية .

ونرى لوحة أوجست ماك (الفتاة ذات المعطف الأخضر سنة ١٩١٤) شكل (٦٩) فنرى اللون ذا ابعاد تعبيرية بعيدة عن صفات اللون الأخضر داخل اللوحة من معطف وأوراق الأشجار ومعبرًا عن شخصية المعطف بحيث يمكن القول بدلا من معطف أخضر يقال (أخضر) و(وقد أخذ لون المعطف) شخصية المعطف وعبر عنها .

ونرى فى لوحة (الرقص حول العجل الذهبى سنة ١٩١٠) لأميل نولد القيمة التعبيرية القوية للون المتحرر فى إيقاع سريع مع حركات الراقصين حول العجل الذهبى فى حركات هستيرية يؤكدها ويعبر عنها اللون المنطلق فى تحرر وتوتر ذا تعبيرية عالية ومؤكد لمضمون اللوحة العام . ونلاحظ القيمة التعبيرية للون فى لوحة (يوم زجاجى سنة ١٩١٣) لأريك هيكل فى إعطاء سمة الشفافية الخاصة بمضمون اللوحة بجانب القيمة التشكيلية . داخل البناء الفنى اللوحة .

وفى لوحة (نصف عارية ترتدى قبعة سنة ١٩١١) شكل (٧٦) للفنان كير شنر ندرك الاختزال الخطى يواكب اختزال لونى فى رؤيا تعبيرية واضحة من الألوان المشتقة من الأحمر والأزرق فى درجة من البنفسجى الفاتح للقبعة الشفافة وأيضا الثوب الأبيض المشوب بدرجات من الرمادى .. فى تداخل مع الجسد العارى ذو المساحة اللونية الواسعة الصريحة والمسجونة داخل الخط الأسود السميك المعبر عن جسد المرأة وهو أسلوب

(كيرشنر) الذى عرف به وهو حفظ الأشكال داخل التكوين منعزلة مملوءة باللون الساطع .. كما فى لوحته (خمس نسوة فى الطريق سنة ١٩١٣) ذات الأسلوب الخطى الاختزالى والألوان الصريحة الغير متداخلة .

ونرى فى لوحة بيكاسو (المرأة الباكية سنة ١٩٣٧) القوة التعبيرية للون الأخضر والأصفر فى تداخل مع الأزرق وخطوط سوداء وبيضاء فى أسلوب يعطى الإحساس بالحالة النفسية الذاتية لتلك المرأة الناتجة عن إستخدام الفنان للون بأسلوب تعبيرى صريح وقوى معطيا له بعد تعبيرى بجانب القيمة التشكيلية العامة له .

وأيضًا فى لوحته (رأس المرأة النائمة سنة ١٩٣٢) نرى اللون الأخضر مع الأحمر القرمزى على خلفية سوداء يعطى التعبير لحالة النوم والخيال الحالم لتلك المرأة الغارقة فى أحلامها الخضراء فى تعبيرية لونية واضحة .

ونلاحظ عند الفنان جويا لوحته (إعدام الثوار فى مدريد سنة ١٨١٤) شكل (١٨) اللون المعبر فى قوة عن حالة الكآبة والظلم والاستبداد فى إعدام هؤلاء الثوار رميا بالرصاص أمام ذويهم . وذلك القميص الأبيض المسيطر على البناء الفنى للوحة فى تعبيرية قوية ورمزية ايضًا .. معطيًا قيمة للأسود والأبيض فى البناء الفنى العام للأعمال الفنية للفنانين من بعده .

وأيضًا استخدامه للدرجات اللونية الباهتة والبنية فى إيحاء تعبيرى عن جو الكآبة والظلم والفقر لشخصيات لوحاته .

وفى لوحة (الغجريتان مع قطعة سنة ١٩٢٧) للفنان أتوميللر نرى الستائر الصفراء الصافية والأجساد الشبه عارية ذات الألوان الوردية الداكنة مثل الطين المحروق والجدار الأخضر بكتل طوبية صغيرة وتقبع على النافذة قطة خضراء .. اللون فى تلك اللوحة يعطى الإحساس بجو الأسطورة والحياة البدائية لمجتمع الغجر الخارج على القوانين المدنية الحديثة فى تحرر واضح .

ونرى فى لوحة (كاندسكى) (طبيعة صامتة مع منازل سنة ١٩٠٩) الزخرفة اللونية ذات ثراء لونى قوى مبهج فى تعبيرية عن الفنون الشعبية الروسية برؤيا حديثة .

ونرى اللون ذا الأبعاد التعبيرية عند ماكس بيكمان فى لوحته (الليل سنة ١٨ — ١٩١٩) ذات الأبعاد النفسية الحادة . فاللون ذا برودة واضحة تدل على استمرار المأساة

والمذبحة واستسلام الضحايا فى ياس من الخلاص .. وكذلك نرى فى لوحته (صورة ذاتية بمنديل أحمر سنة ١٩١٧) شكل (٣٩) اللون الأصفر الباهت فى شحوب واضح معبر عن الحالة النفسية المرهفة للفنان بعد شفائه من الانهيار العصبى الذى أصيب به أثناء خدمته فى الحرب العالمية الأولى بالجبهة .. فاللون الباهت للوجه والجسد فى شحوب مميت يعطى البعد التعبيرى للحالة الداخلية للشخص المصور .

فنرى اللون فى الأعمال التعبيرية له الأساس التعبيرى الواضح بجانب دوره التشكيلى فى البناء الفنى العام للوحة .

ثالثًا : التكوين الفنى العام فى الأعمال التعبيرية :

التكوين الفنى فى الأعمال التعبيرية له سمات هامة وأساسية ميزت أعمال التعبيريون عن غيرها من إنتاج المدارس الفنية الأخرى فى رؤيا متحررة للفنان تلك الرؤيا الجديدة التى كان من روادها الأوائل الفنان البلجيكى (جيمس أنسور ١٨٦ سنة ١٩٤٩) والذى حرر الرؤيا التقليدية للوحة الفنية وأعطاها اتساعا وشمولا باستخدامه للأقنعة والملابس الغريبة وإضفاء جو الخوف والريبة على أعماله وكذلك الفنان النرويجى (ادفارد مونش ١٨٦٣ - ١٩٤٤) الذى تناول الإنسان ككائن بشرى له عالمه الخاص وسلوكه الخاص جدا ونجح فى تزاوج الإنسان ككائن طبيعى مع الطبيعة من حوله فى أسلوب خطى ولونى يؤكد التوتر والعصبية والعالم النفسى الخاص للفنان فى رؤيا ذاتية مأساوية واضحة .. ولجأ (ادفارد مونش) إلى الأسلوب البنائى فى تكوين اللوحة بالطريقة التركيبية بأن يجمع مفردات اللوحة فى تناقض فنى يفاجئ المشاهد بالصدمة الانفعالية من التناقض التركيبى لتلك المفردات مستخدما اللون والخط فى رؤيا تعبيرية تكثف الشحنة الانفعالية الناتجة على عناصر التكوين الفنى المركب .

* ويقول الكاتب والناقد (هيرمان بهر)[٤٥] (إن تاريخ التصوير لا يعد شيئا .. ولكن تغير الرؤيا هو الأهم .. أن الأسلوب تغير فقط عندما تغيرت الرؤيا ... انه تغير لحفظ متغيرات الرؤيا كما هى .. وغيرت العين البشرية طريقتها فى الرؤيا تبعا لعلاقة الإنسان بالعالم .. إن الانسان يرى العالم تبعا لاتجاهاته نحوه ..) .

وبذلك نرى الحرية المطلقة فى الرؤيا فى الأعمال التعبيرية ... وأيضا السمة التركيبية للتكوين الفنى للوحة التعبيرية بعكس اللوحة التأثيرية التى لها السمة التحليلية .

من سمات اللوحة التعبيرية قلة التفاصيل داخل البناء الفنى للوحة واستخدام اللون فى الإيحاء وإظهار تلك التفاصيل القليلة .

ومن سمات اللوحات التعبيرية وجود غالبا خط مائل من أعلى إلى أسفل تكوين اللوحة الفنى مارا بمحورها تقريبا فى رؤيا بنائية لأعمال التعبيريين وخاصة جماعة الجسر .

ونلاحظ الأعمال التعبيرية بها تحرر من قيود الخامة فنرى الفنانين ينفذوا أعمالهم على القماش أو الزجاج المعشق بالرصاص وأحيانا على الخشب والمعدن .. وفى المدرسة المكسيكية على حوائط الأبنية العامة .. وأيضًا الأعمال الحفرية على الخشب أو المعدن ودائمًا البناء الفنى قوى يؤكد الخط المعبر فى سيطرة كاملة على التكوين الفنى العام وخاصة الرسومات الحفرية الخشبية لجماعة الجسر بدرسدن والفارس الأزرق بميونخ .

فنرى الخط فى الأعمال التعبيرية له القيمة التعبيرية الخاصة من خلال النسب الجديدة التى تؤكد الشخصية الانفعالية والرؤيا التعبيرية .

وكذلك اللون له الاستقلال التام والقيمة التعبيرية بجانب البعد التشكيلى فى رؤيا ذات أسلوب خاص فى الملمس والاستخدام الفنى مما يؤكد القيمة التعبيرية للون فى اللوحة التعبيرية .

ونلاحظ التكوين الفنى العام يؤكد مفهوم الخط واللون فى اللوحة التعبيرية ويمدنا بحرية الرؤيا بحرية الموضوعات والقوة البنائية التركيبية للبناء الفنى للوحة وكذلك البعد عن الواقعية التقليدية فى التنفيذ . ويعطى لنا سمة اللوحة التعبيرية من خلال تلك الخصائص فى تكوين فنى ذا قوة تعبيرية واضحة السمات .

*** التكوين الفنى فى أعمال الفنانين التعبيريين :**

ندرك السمة التركيبية فى التكوين الفنى العام للوحة (أشكال دخيلة سنة ١٩١١) شكل (٥٤) للفنان (ايميل نولد) ذات الخطوط المحورية المثلثة والهرمية فى تداخل أفقى بقوة بنائية تركيبية بعيدة عن التأثر بأى نموذج طبيعى أو مستحضر ... وقد كان الفنان (نولد) مثالا للمصور التعبيرى فى عدم نسخ النماذج بل تقفز الأعمال من داخل أفكاره ويقول عن نفسه[٤٦] (... لم يكن لأى من اللوحات التخيلية الحرة التى رسمتها فى ذلك الوقت أو فيما بعد أى نموذج أو فكرة مستوحاة بوضوح ... .) فنرى فى لوحة (أشكال دخيلة سنة ١٩١١) التكوين الفنى الحر ذا المحاور المثلثة والهرمية والمحاور

الأفقية الممتدة فى اتزان وثبات واضح يؤكد تزاوج الشكل مع الأرضية والخلفية مع الزخارف على الجدار والقطعة المزخرفة على الأرضية فى رؤيا بنائية تركيبية لمفردات البناء الفنى للوحة ورؤيا متحررة فى تناول الموضوع الفنى ذاته .

ونلاحظ التكوين الفنى الجرىء القوى فى لوحة الفنان (أتو ميللر) (زوجان فى بار سنة ١٩٢٢) ذات الإيقاع الخطى المعبر فى قوة والبناء الفنى المركب فى رؤيا تعبيرية ذات شحنة انفعالية عالية نتيجة لتركيب اللوحة من عناصرها ووجود الجسد العارى والرجل بجوار المرأة فى مكان عام من خلال تكوين فنى له صفة الاتزان والمرونة والثبات برؤيا تركيبية .. وفى لوحة (الفتيات الغجريات مع قطة سنة ١٩٢٧) للفنان أوتو موللر نرى البناء الفنى المركب من الفتاتين والقطة الخضراء على النافذة ذات الجدران الخضراء فى رؤيا شعبية ممتدة إلى عالم الغجر وحياتهم الغير مستقرة والستائر الصفراء على جدار أخضر والأجساد العارية فى بساطة والملامح الحادة والشعور السوداء الداكنة فى تركيب فنى بنائى يعطى الإحساس بالشحنة الانفعالية التعبيرية والناتجة من بناء التكوين الفنى العام من خلال المحاور الدائرية لاتجاه الستائر والمساحات البنائية المستطيلة والمربعة فى ترديد وتنغيم إيقاعى مساحى يعطى ثراء وقوة للتكوين الفنى العام مع تقابل مع المساحات الدائرية لصدور الفتيات العارية والمساحات البسيطة المثلثة فى تناغم مساحى متكرر فى تردد يضيف ثراء وقوة للبناء الفنى العام للوحة .

ولوحة (صورة لرجل سنة ١٩١٩) للفنان اريك هيكل .. نرى بها التكوين الفنى العام المسيطر على ملامح الرجل وزاوية الرؤيا من خلال كتفه المائل على محور اللوحه واليدان ذات الأصابع المتداخلة والمحاور الخطية المحورية التى توضح ملامح وجه ذلك الرجل والتى تشبه طرقات السير العامة أو تعرجات الأنهار والمصارف أو تشققات الأرض الزراعية الجافة فى رؤيا تعبيرية ذات شحنة انفعالية عالية .. ومن خلال التردد المتكرر للمحور الدائرى المائل خلف الوجه واتجاه ميل صدر الرجل والوضع الرأسى للكفين والجبهة الشبه دائرية فى تنغيم مساحى يعطى الثراء والاتزان داخل التكوين الفنى العام للوحة التى هى صورة لرجل ما وقد امدت المشاهد بالعديد من المعانى والهواجس والأحاسيس نتيجة لحرية الرؤيا الجديدة فى الأعمال التعبيرية الحديثة .

كما نلاحظ لوحة (صورة ذاتية للفنان مع منديل أحمر سنة ١٩١٧) للفنان ماكس بيكان فنرى الرؤيا المتحررة للتكوين الجرىء فى استناد الفنان يده على إطار اللوحة والنظر

إلى العالم الخارجى باحساس مضطرب وخائف كما لو أنه ينظر من خلال نافذة إلى العالم الآخر وذلك بعد شفائه من نوبة الانهيار العصبى التى ألمت به أثناء خدمته فى الحرب العالمية الأولى ونرى اتجاه الوجه المائل إلى الجبهة اليمنى والذراع الممتد إلى الجهة اليسرى والجسد المستقر والأيدى المنثنية أمام المعدة واستناده إلى إطار اللوحة ومن خلفه النافذة وبجوار حائط فى رؤيا بنائية ذات إيقاع قوى ومفهوم نفسى وفلسفى معبر عن معاناة الفنان ومأساته الداخلية .

كما نلاحظ التقابل المحورى للجسدين فى لوحة الفنان اوجين سخيل (عناق سنة ١٩١٧) فى تماثل يؤكد اللقاء والالتحام بعيد عن التكرار الممل .

وندرك التكوين الفنى القوى ذا الرؤيا التركيبية فى لوحة الفنان (مارسيل جرومير) المولود عام ١٨٩٢) (خطوط اليد سنة ١٩٣٥) فى إعطاء المرأتين العاريتين السيطرة الكاملة على البناء الفنى للوحة فى ضخامة دائرية فى اتجاهات محورية مائلة ودائرية ذات إحساس فى توافق خطى مناسب ورؤيا فنية ذات بناء فنى مركب .

كما نلاحظ أن الفنانين المؤسسين لجماعة (الجسر ١٩٠٥) فى درسدن قد اتموا دراستهم للهندسة المعمارية ما أضفى على البناء الفنى للوحاتهم وخاصة الرسومات المحفورة صفة القوة والرسوخ وسيطرة التكوين على البناء الفنى العام للوحة فنرى فى أعمال كل من (كير شنر – هيكل – روتلوف – بلاى ...) النظرة البنائية التركيبية المعمارية الهندسية .

فنرى فى لوحة (صراع سنة ١٩١٥) للفنان كير شنر شكل (٧١) سيطرة التكوين الفنى على البناء الفنى العام من خلال خطوط ذات إيقاع درامى يكشف مأساة الصراع الداخلى للشاب بطل قصة (بيتر شميل) .. بأسلوب خشن متعمق فى عدم صقل سطح اللوح الخشبى وترك أثار أدوات القطع والحفر عليه لتأكيد المأساة واستمرارها .. وأيضا فى لوحة (القراءة سنة ١٩١٤) لأريك هيكل ندرك الصفة النهائية التركيبية بوضوح فى الحفر الخشبى .

ومن سمات الأعمال التعبيرية التفاصيل القليلة وأيضا البعد عن الظلال اللونية أو الإيحاء بها .. كما نرى أيضا داخل البناء الفنى للأعمال التعبيرية غالبا ذلك الخط المائل والهابط من أعلى إلى أسفل التكوين اللوحة مارا بمحورها تقريبا فى تنوع وتغير للرؤيا التقليدية

لثبات البناء الفنى للوحة بالمستوى الأفقى أو الرأسى بإعطاء نوع من الثراء والمرونة والتحرر فى الاتجاه المحورى التقليدى للتكوين الفنى العام .

وفى لوحة (منظر طبيعى فى دانجاست سنة ١٩١٠) للفنان كارل شميدت روتلوف فنلاحظ ذلك الخط المحورى الهابط من أعلى اللوحة فى الجهة اليمنى إلى الجهة السفلى اليسرى والمعبر عن مجرى النهر فى سيطرة كاملة للتكوين الفنى العام .

وأيضا فى لوحة (وجه رجل سنة ١٩١٩) للفنان أريك هيكل نرى الخط المحورى المائل خلف وجه الرجل فى اتجاه دائرى من أعلى اللوحة فى الجهة اليسرى إلى الجهة السفلى فى الجانب الأيمن من التكوين الفنى .

وندرك الخط المحورى المائل فى لوحة الفنان واسيلى كاندنيسكى (مناظر طبيعية مع منازل سنة ١٩٠٩) فالخط المحورى المحدد للأرض الزراعية متجه من الجانب الأيسر العلوى وهابط إلى منتصف التكوين فى الجهة السفلى محددا الأرض الزراعية والمنازل فى أسلوب شاعرى وألوان صافية نقية .

ونلاحظ الخط المحورى المائل فى لوحة (عارية زرقاء ترتدى قبعة قشية سنة ٨ – ١٩٠٩) والمحدد بالمساحة الصفراء للسجادة التى ترقد عليها العارية الزرقاء تلك السجادة الصفراء ذات الخط الخارجى الأحمر يوجد نوع من التنوع المساحى والمحورى داخل التكوين الفنى العام للوحة .

والخط المحورى المائل المحدد للجسد العارى فى لوحة (عارية يابانية على أريكه سنة ١٩٠٨) للفنان كيس فون دونجن نرى ذلك الخط القوى المحدد للجسد مع الذراع الأيسر والهابط من أعلى التكوين فى الجانب الأيسر إلى منتصف التكوين فى الجانب الأيمن وذلك الخط الدائرى المحدد لجسدها فى الجهة السفلية من الجانب الأيسر إلى منتصف التكوين فى الجهة الأفقية ليحدد الجانب الآخر للجسد .. بمرونة فى الخط تؤكد وحدة التكوين الفنى لعام من خلال ألوان هادئة وبسيطة ذات درجات رمادية وزرقاء فاتحة جديدة على المدرسة التعبيرية وألوانها .. ولكن كيس فون دونجن كان ينتمى للوحشيين فى بداية حياته ويرسم بذاتيته بعيدا عن رفاقه وكذلك عندما انتمى إلى التعبيريون نرى الذاتية والأسلوب المتفرد واضح فى ألوانه وأيضا فى البناء الفنى للوحاته .

رابعًا : ارتباط القيم التشكيلية الأساسية بالمفهوم الانسانى والنفسى

الأعمال التعبيرية بها صلة وثيقة بين الشكل والمضمون فى العمل الفنى وتؤكد هذه الصلة مفردات التكوين العام والقيم التشكيلية الأساسية فالخط يؤكد المفهوم الإنسانى والنفسى الذى توحى به الأعمال للتعبيرية وكذلك اللون المعبر فى قوة وقيمة تشكيلية تعبيرية من خلال التكوين الفنى العام للوحة .

فنرى اللون قد استخدم استخداما جائرا وخشنا فى أعمال فان جوج فى ثورة عاطفية وعصبية وقوة ليعبر عن نفسه بنفس القوة – فنراه يقول[٤٧] (بدلا من أحاول أن أنقل بالضبط ما هو أمام ناظرى استخدم اللون استخداما جائرا حتى أعبر عن نفس بقوة أشد ...) .

وكان دائما (فان جوج) يعانى من الشعور بعدم الأهمية وبالفشل وأيضا يشعر بحب الناس من حوله ويدرك مآسيهم منذ عمله كواعظ دينى فى منطقة (البوريفاج) على حدود بلجيكا فى مناجم الفحم وأدرك حياة البؤس التى يحياها العمال هناك .. وفصل من عمله كواعظ لمساعدة الفقراء ومشاركتهم مأكلهم وحياتهم وظهوره بمظهر رث الثياب مما لا يليق برجل دين .

وبعد فشله فى العمل الدينى يدرك أنه غير نافع فى هذا العالم ولكنه يحس بشىء من داخله يدفعه إلى الرسم ويحقق شىء فى هذا العالم ويقول لأخيه بعد ذلك فى خطابه[٤٨] (بالرغم من كل شىء سأعاود النهوض . سأخذ قلمى الذى هجرته فى غمرة يأسى .. وأمضى قدما مع رسومى .. يبدو أن كل شىء تبدل بالنسبة لى الآن ...) .

فنرى البعد النفسى واضح فى أعمال فان جوج بل أستخدامه الجائر للون ليعبر عن نفسه بقوة أكبر وتصويره دائما الحقول فارغة خاوية إلا من الغربان تعبيرا عن وحدته أو بها أحد الفلاحين وحيدا .. لأنه كان يعيش وحيدا داخل نفسه وحاول حب الآخرين وادرك آلامهم فنراه يصور لوحته (آكلوا البطاطس سنة ١٨٨٥) ذات البعد الإنسانى النفسى الواضح لإدراك آلام بنى البشر وصور حياتهم القاسية من خلال أيدهم وملامح وجوههم .. ونراه يصور كرسى داخل إطار اللوحة فقط أو مراكب على الشاطئ بدون بحارة أو أشجار يابسة أو أحذية جلدية متهالكة .. فى إحساس بائس حزين .. وفى لوحته (صبيحة رجل سنة ١٨٨٢) ذات الخطوط الحادة المعبرة عن مأساة رجل قد

وضع كلتا يده فوق وجهة وجلس منحنى الظهر على مقعده الخشبى فى بعد نفسى وإنسانى واضح .. فنرى فان جوج أحس بآلام الآخرين وعذابهم لينسى عذابه وآلامه هو شخصيا .

وعندما صور حجرة نومه فى أرليس نراها فارغة خاوية مهجورة منذ زمن بعيد ذات خطوط حادة ومتوازية ويختفى منها أى مظهر للحياة .

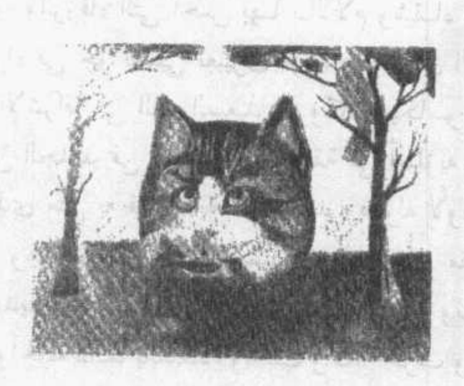
كما نرى فى لوحة (الصرخة) لادفارد مونش الخط واللون والإيقاع الدرامى من اختيار عناصر اللوحة داخل البناء الفنى اللوحة يكشف الشخصية الانفعالية الصادمة للمشاهد عند رؤية لوحة (الصرخة) فى بعد إنسانى ونفسى واضح من معاناة الفنان من هواجس وخوف دائم وإدراكه لمشاكل الإنسان ووحدته وغربته فى ذلك العالم الحديث وذلك واضح من الخط المتعرج والألوان المعبرة فى خطوط ملتوية وفم فاغر وعينان مذعورتان وجسد ممتدة مخيف فى جو درامى حاد .

كما نرى حب الفنان (مارك) للحيوان ورأفته به فى بعد إنسانى ونفس واضح فى لوحاتهُ عن الحيوان ففى لوحته (الخراف سنة ١٩١٢) الألوان ذات المساحات الممتدة والخط الأسود المعبر عن جسد الخراف وسلوكها وأهم مميزاتها الحيوانية فى هدوء ودعة .. وكذلك لوحته (مصائر الحيوان سنة ١٩١٣) ذات الإيقاع الخطى الحاد والشعور العدوانى فى رفض الاغتيال للحيوان وقتل البراءة الطبيعية من أشجار وحيوان وطير بروٴيا إنسانية واضحة المعالم من خلال الخط واللون والبناء الفنى للوحة .

ونتملس عند الفنان التلقائى (هنرى روسو) الروٴيا البريئة للخيال وحب البشر والطبيعة من خلال أعماله التى يرى مفردات الطبيعة من أشجار وأوراق وحيوان ونبات وسماء بروٴيا مشرقة محببة إلى نفسه فنراه فى لوحته (الحلم سنة ١٩١٠) يصور جمال الطبيعة بروٴيا مكثفة إنسانية ونفسية من خلال وضع جسد زوجته العارى على الأريكة المخملية داخل الغابة المليئة بالنباتات والأشجار وساحر الثعابين . فهو العالم الخاص لهنرى روسو وخيالاته وحبه للمغامرة والحياة البدائية .

ونذهب فى رحلة لـ (مملكة السلام سنة ١٨٣٥) لادوارد هيكس ذات الروٴيا الإنسانية فى الدعوة إلى المحبة والسلام فى عالم الحيوان والإنسان من خلال الخط المعبر

عن أجساد مختلف الحيوانات المتجاورة فى سلام وأيضا بين البشر المتجاورين فى محبة وسلام معبرا من خلال اللون القوى والبناء الفنى الرصين عن رؤيا الإنسانية المسالمة للعالم .



شكل (٨٢)
- القط
- أتو نيماس

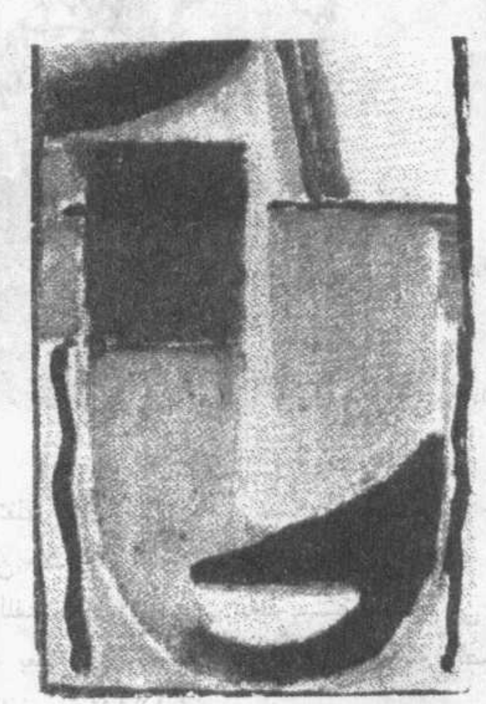
كما أننا لا ننسى أعمال المصور البلجيكى (جميس أنسور) وانطلاقه فى حرية الرؤيا للموضوعات باستخدامه الأقنعة والملابس التهريجية من خلال بعد نفس وسياسى وإنسانى واضح فى نقده وتهكمه على بنى عصره والقيم الزائفة فى المجتمع من خلال إلباس شخوصه الأقنعة والملابس التهريجية داخل أماكن غريبة ومعبرا عن ذلك من خلال خط ولون تعبيرى قوى فى بناء فنى عام ذا أبعاد بنائية واضحة القوة .. وفتح المجال أمام الفنانين من بعده إلى إنتاج لوحات تركيبية ذات بناء فنى مركب من عناصر مختلفة بقصد إعطاء الدهشة والصدمة المفارقة للمفردات التى تتولد منها الشحنة الانفعالية بالمضمون العام للوحة .

شكل (٦٧)
- طباخ الطيور - ١٩١٩
- أيفان ريزان



كما نرى العالم النفسى الحاد لأعمال ماكس بيكمان بعد الحرب وإصابته بانهيار عصبى وشفائه منه ولكن خطوطه واتجاهات الأيدى والأذرع داخل أعماله لها الأبعاد النفسية الواضحة فى الأذرع والأيدى والوجوه الضخمة والأعين الواسعة وبرودة الانفعال وتكثيف المأساة والتعذيب ذلك واضح فى لوحته شكل (٧٨) (الليل سنة ١٨ - ١٩١٩) وأيضا فى لوحته (صورة ذاتية بمنديل أحمر سنة ١٩١٧) فالخط واللون والبناء الفنى المتعدد العناصر والمفردات يؤكد العالم النفسى المضطرب لهذا الفنان .

فالخط واللون القوى المعبر يؤكد مفهوم تصاوير الصورة الشخصية ذات الأبعاد النفسية الواضحة من خلال الخط المعبر واللون القوى والزوايا المنظورية التى يظهر بها وجه الإنسان المصور فى اللوحة .. مما تعتبر الصور الشخصية ذات قيمة تعبيرية إنسانية نفسية واضحة المعالم حيث تتجه للغوص داخل العالم الداخلى للشخص المصور وإظهار ملامح شخصيته المحددة بصورة مكثفة على سطح اللوحة . فتأتى صورا شخصية بعيدة عن الواقع المسطح المباشر للشخص المصور ولكنها دائما قريبة وملتصقة بذاته وشخصيته كإنسان ... مما أعاد إلى فن التصوير الشخصى قيمة وتفردا على التصوير الفتوغرافى الآلى .



شكل (٦٦)

- تحولات وجه إنسان - ١٩٢٠
- اليكس فون - جولينسكى

فنرى فى الحفر الخشبى المرسوم لاريك هيكل لوحته (وجه رجل سنة ١٩١٩) ذات الأبعاد النفسية الواضحة من خلال حجم الوجه ودائرية الجبهة والخطوط المحددة لملامح وجهة ذات الثنايا المتعرجة مثل روافد الأنهار أو تشققات الأرض الزراعية الجافة ونلاحظ وضع اليدين فى أسلوب حزين ذو بعد نفسى والعينان الشاخصتان إلى عالم آخر بتفكير عميق – وندرك صغر حجم الأيدى يوحى بضعف الإرادة والعجز .

كما نرى لوحة جاولينسكى (التحولات فى وجه رجل سنة ١٩٢٠) شكل (٦٦) ذات الرؤيا التعبيرية التجريدية من خلال مساحات وخطوط هندسية مجردة تعطى الإحساس بالاتزان المساحى والتنغيم الخطى من خلال اللون الصريح المعبر ونرى البعد النفسى المكثف فى لوحة الفنان فان جوج (الرجل الذى قطع أذنه سنة ١٨٨٩) وقد أنتج هذه اللوحة الشخصية الفنان ذاته بعد أن قطع أذنه بقصد إهداءها إلى إحدى الفتيات الساقطات فى مقهى القرية لأنها أعجبت بأذنية .. ولأول مرة يجد نفسه الفنان موضع إعجاب وتقدير وله قيمة وهو الذى طالما عانى من تلك العقدة بإحساسه بقيمته السلبية داخل المجتمع وفشله المستمر فى تأكيد ذاته وجعل من نفسه عضوا مفيدا فى المجتمع .. نراه عندما أثنت هذه الفتاة على أذن الفنان قطع إحداها وأرسلها لها هدية فى صندوق .

وبعدها ينهار عصبيًا لعدة مرات ويترك البلدة وأدخل المصحة وبعد ذلك انتحر بإطلاق الرصاص على نفسه أثناء قيامه بالرسم على إحدى الروابى القريبة من اوفير ويقول الفنان عن الرسومات الشخصية للناس[٥٠] .. (إن ما يلهب حماسى أكثر من أى شيء فى التصوير هو التصوير الشخصى (البوتريه) الحديث أننى آمل أن أكتشف سره من خلال اللون ،رغم أننى لست وحدى فى هذا المضمار ولا شك أن ما أريده هو هذا – أننى وإن كنت أبعد ما أكون من أن أدعى أننى قادر على تحقيق كل هذه الأمور إلا أننى أعمل فى سبيلها – أننى أريد أن أصور وجوها شخصية (بورتريهات) تعطى الإحساس للناس بعد مائة عام بالشخصية الماثلة أمامهم – ومن الواضح أننى لا أحاول أن أفعل ذلك من خلال الشبه الفوتوغرافى . بل من خلال التعبيرات العاطفية ، مستخدما فى ذلك فهمنا للون واستجاباته الحديثة ...) .

وذلك واضح من تصوير الفنان للدكتور (راى) الذى عالجه فى المستشفى بعد قطع أذنه ورفضت والدة الدكتور الإعتراف باللوحة لأنها لا تشبه الدكتور وذات ظلال

خضراء للعينين وفم بنفسجى وعنق أحمر .. ولكن بمرور الوقت أصبحت اللوحه تشبه الدكتور شيئًا فشيئًا لأنها تعبر عن ذاته وخلجاته الداخلية وجوهر شخصيته وليست تعبير سطحى أجوف فقط .

شكل (٦٩)
– بورتريه للممرض بمصحة سان رميسى
– ١٨٨٩
– فان جوخ

ونرى بنفس الإحساس رسم الفنان بيكاسو لوحة شخصية لامرأة أمريكية (جير ترود ستين سنة ١٩٠٦) واستمر فى رسمها حوالى العام بعد أن تركها وعاد إليها مرة ثانية وأكمل اللوحة من الذاكرة ... وأتت لوحة لها كما لو أنها ارتدت قناع فوق وجهها .. وبعد ثلاثون عامًا من رسم اللوحة لتلك السيدة تقول (جير ترود ستين) عن هذه اللوحة[٥١] .. (إنها صورتى الوحيدة التى ظلت على الدوام أنا ...) .

وبذلك نرى أن الصورة الشخصية فى المدرسة التعبيرية ومن خلال الخط واللون والبناء الفنى للصورة وأيضًا من خلال الزوايا المنظورية التى تعبر عن اللوحة وهى غالبًا من منظر جانبى فقط كما فى لوحة فإن جوج الشخصية أو من منظر جانبى علوى كما فى لوحة (جيرترود – ستين سنة ١٩٠٦) لبيكاسو ... أو من منظر جانبى سفلى كما فى لوحة الفنان لوديج ميدنر (صورة ذاتية سنة ١٩٢٣) فى لحظة سعادة وابتسامه واسعة وعينان واسعتان ونظرة جانبية مرحة .. بألوان دافئة برتقالية وخلفية بنية واستخدم الفنان الأسود بجوار البرتقالى والأبيض فى تنوع وتنغيم لونى وعبر عن ملامح الوجه بالمساحات اللونية الصافية والقبعة الدائرية التى أضفت اتزان على الوجه الباسم .

فى حين نرى لوحة (صورة – رينير – ماريا ريلك سنة ١٩٠٦) للفنانة (باولا ميدرسون – بيكر) مثل الأعمال الجدارية البيزنطية القديمة أو وجوه الموتى على التوابيت الخشبية لفنانى مدرسة الفيوم بمصر .. فلون البشرة بنى مطفىء والعينان واسعتان والفم واضح وكبير والشارب واللحية على ياقة قميص بيضاء فى رؤيا جديدة للنفاذ إلى شخصية الإنسان المصور واكتشاف أبعادها .

فى حين نرى لوحة (صورة ذاتية للفنانة مع عقد كهرمان) للفنانة بولا ميدرسون بيكر نراها قد صورت نفسها عارية إلا من عقد كهرمان وتمسك فى كلتا يداها زهرتان فى إحساس أنوثى واضح فى خلفية نباتية ونظرة جانبية حالمه .

وكان الفنان أوسكار كوكوشكا دائما يبحث عن الروح العارية للأشخاص الذين يرسمهم ونراه ينتج لوحة شخصية لعالم الأحياء الدكتور (فورل Forel) تقريبا تصبح شبه الشخص المصور تدريجيا .

وكان دائما كوكوشكا .. من خلال الخط المتوتر واللون المتدفق فى مساحات متجاورة والبناء الفنى ذا الرؤيا الجريئة يحاول النفاذ إلى باطن الأشياء بشكل ذاتى حاد وقد سمى هذا الأسلوب (البعد الرابع) وقال إنه بذلك يستخدم الموهبة فى النفاذ إلى جوهر الأشياء برؤيا أصدق من التشريح ونرى ذلك فى لوحة (صورة شخصية لهيروارث والدين سنة ١٩١٠) وقد كثف السمات الشخصية لهيروارث والدين الذى كان يعتبر وقتها المدافع عن الفن التقدمى فى برلين فى ذلك الوقت وأقام العديد من المعارض التعبيرية .. فنراه صور من خلال اللون والخط خطوط أعصابه ظاهرة على سطح يده وأثناء حركة سيره وانهماكه فى العمل .. وأيضا فى لوحته (اللاجئين سنة ١٩١٦ – ١٩١٧) شكل (٧٢) نراه يكثف الملامح البشرية للرجلان والمرأة فى بعد درامى عنيف يخلق عالم خاص لكل فرد منهم شاخصًا إلى عالمه فى مأساة ذاتية واضحة من المضمون العالم للوحة .

أما لوحة (الرجل والقط سنة ١٩٦٣) شكل (٩٧) للفنان المصرى عبد الهادى الجزار فنرى اللوحة تعبر عن سمات الإنسان المصور فيها وهو الناقد (ايميه عازار) صديق الفنان والذى أصدر عنه كتيب باللغة الفرنسية فنرى البعد النفسى والعالم الخاص الداخلى للإنسان المصور والأصابع الضخمة والقط الجالس على الإطار الخشبى الإسلامى فى خلفية شعبية وهل القط هنا له صلة بقط لوحة (غجريتان وقطه سنة ١٩٢٧) للفنان الألمانى اتوميللر

فالبعد النفسى والعالم الخاص الذاتى واضح من خلال الملامح والمفردات الشعبية التى لها مدلولات نفسية وفلسفية لدى المفهوم الشعبى المصرى .

– فنرى أن مفردات التكوين الفنى العام والخط واللون فى الأعمال التعبيرية يؤكدا البعد الإنسانى والنفسى الواضح فى أعمال المدرسة التعبيرية بإدراك وإحساس الفنان التعبيرى بآلام الغير وأحلامهم ومشاكلهم وأيضا فى عرض عالمه الخاص كإنسان له مأساته وهواجسه ومخاوفه وأحلامه من خلال القيم التشكيلية الأصلية للمدرسة التعبيرية التى حررت تلك القيم من الإطار المدرسى الضيق فى الرؤيا الجديدة والنظرة التركيبية للبناء الفنى للوحة وأيضًا فى نسب الخط ذات الإنطلاقات الغير محددة لتؤكد القيم الإنسانية والنفسية وأيضًا اللون القوى فى استقلال ذاتى كعنصر له السيادة والمكانة داخل البناء الفنى وله القوة التعبيرية المؤثرة داخل المضمون الفنى العام .

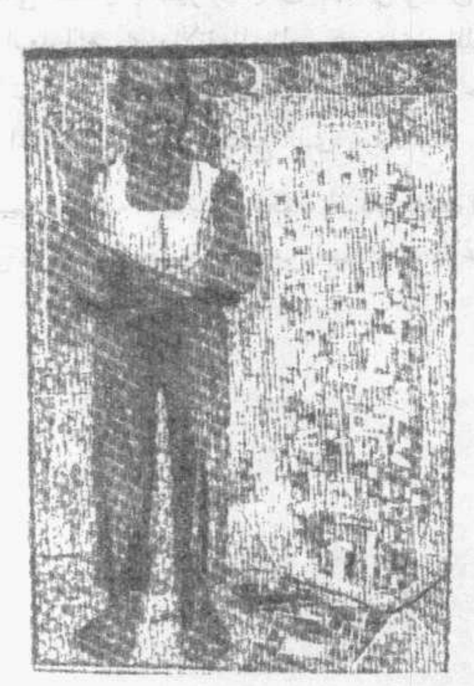
وندرك أيضا من خلال الخط واللون والبناء الفنى ذا الوحدة العامة قد عبر الفنان التعبيرى عن آلام الآخرين فى رؤيا إنسانية تدرك المعاناة الإنسانية فى العصر المادى الحديث ... فأعمال فنانوا التعبيرية المصريون يؤكدوا تلك النظرة فنرى أعمال حامد ندا (١٩٢٤ – ١٩٩٠) عن الدراويش والمجاذيب والشحاذين بجوار الأضرحة والمساجد فى بؤس وفقر وتخلف شديد تظهر حالتهم الرثه وأيضا تنبه المجتمع للأخذ بيدهم وأيضا لوحة (الطعام) أو (الجوع سنة ١٩٤٨) شكل (٤٤) للفنان عبد الهادى الجزار (١٩٢٥ – ١٩٦٦) لها مضمون ثورى تقدمى يفضح مساوىء الاستعمار والتخلف الإجتماعى والاقتصادى وقد قبض على الفنان وعلى مؤسس جماعة الفن المعاصر الفنان والمربى (حسين يوسف أمين) بسبب هذه اللوحة ...ونرى أعمال الجزار عن السيرك والمشعوذين وقارىء البخت ومحضرى الأرواح فى عالم سحرى أسطورى يعيش فيه الإنسان الشعبى البسيط فى انعزال وبعد عن آلامه متوهما الخلاص منها عن طريق الأدعية وقراءة الفنجان ورؤيا الطالع وتحضير الأرواح الميتة لتساعد على التغلب على ألمه ومشاكله الاجتماعية والاقتصادية .

وأعمال جاذبية سرى (١٩٢٥) عن المنازل والصحراء والبيوت المصرية المتهالكة المكتظة بساكنيها والتى تحولت إلى مظاهرة شعبية غاضبة من الإزدحام المرعب بالبشر داخلها فى ثورة اجتماعية إنسانية واضحة وعرفت بمرحلة البيوت والنيل أو الناس والبيوت (١٩٦٨ – ١٩٧٣) فى رؤيا نفسية واجتماعية ذات دلالات إنسانية واضحة وناقدة .



شكل (٤٤)

– الكورس الشعبى – أو(الطعام) ١٩٤٨ – عبدالهادى الجزار



شكل (٦٠)

– الإنسان العربى – ١٩٦٩
– جاذبية سرى

كما نرى لوحة (وجه رجل سنة ١٩١٩) للفنان اريك هيكل يعبر عن رجل فى حالة نفسية وملامحه مثل روافد الأنهار أو الخرائط القديمة وقد حفر الزمن ملامحه بقسوة وقد تضخمت رأسه وتشابكت أصابعه فى بؤس وألم داخلى شديد .

ونرى اللمسة الإنسانية العاطفية فى أعمال راغب عياد الفنان المصرى (١٨٩٢ - ١٩٨٢) عن حيوانات الحقل وأيضا أعمال حامد ندا عن القطط وإعطاءها البعد النفسى لتصل إلى أبعاد درامية وعمق تعبيرى لم يصل إليه الفنان الألمانى (فرانزمارك) فى أعماله عن الحيوانات .. التى أعطاها البعد الكونى كما ذكر أن كل حيوان يعبر عن بعده الكونى فى الطبيعة ولم تدخل الحيوانات عند فرانس كمرداف لمعاناة الإنسان أو شريكه له فى آلامه وأحلامه وهواجسه مثلما أنتج الفنان المصرى حامد ندا لوحة (رقاد القط سنة ١٩٤٨) .

فنرى أن القيم التشكيلية الأساسية فى الأعمال التعبيرية لها الإرتباط الإنسانى والنفسى لأن الأعمال التعبيرية تزدهر فى حالة الأزمات والضغط النفسى والاقتصادى والمادى على الإنسان فيضطر الفنان إلى التنفيس والتعبير عن أحاسيسه وأحلامه وهواجسه من خلال عمله الفنى مضحيا بالمظهر التقليدى الجمالى والمثالى ويمسخ الواقع المرئى حتى يصل إلى تكثيف البعد التعبيرى والإنفعالى المعبر عن داخله المليىء بالمتناقضات فى إحساس بالتمرد والمعاناة تجاه الواقع الذى يعيشه الفنان كإنسان له حياته داخل مجتمعه الإنسانى وواقعه النفسى المتأثر والمؤثر فى المجتمع الذى يحيا داخله .

فالقيم التشكيلية الأساسية والمكونة لمفردات البناء الفنى تنحرف لتؤكد المفهوم الإنسانى والنفسى فى مبالغة تعبيرية تعتبر من أهم سمات الأعمال التعبيرية الحديثة .



شكل (٤٠)
- قبل الحفلة التنكرية
- ١٩٢٢
- ماكس بيكمان

شكل (٦٣)
- الديك المصلوب - ايفان جنيبرليك - ١٩٦٤

شكل (٣٧)
- الأقنعة الغريبة - جيمس أنسور - ١٨٩٢

شكل (٤٧)
- دنيا المحبة - ١٩٥٢ - عبدالهادى الجزار

شكل (٥٦)
- الفنان والموديل - كيرشنر - ١٩٠٧

حواشى البـاب الثالث

(٣٢)،(٣٣)،(٣٤) هربرت ريد تعريف الفن–دار النهضة العربية– ص ٢٥ ، ص٢٧

(٣٥) Expressionism- Gerhardus- P . 10 .

(٣٦) هربرت ريد–تعريف الفن – ترجمة إبراهيم إمام – دار النهضة العربية ص٣٦ .

(٣٧) Expressionists - Gerhardus - P . 12 .

(٣٨) د . نعيم عطية – حصاد الألوان – ص ٢٦ ، ٢٧ .

(٣٩) Expressionism - Gerhardus - P . 12 .

(٤٠)، (٤١)، (٤٢)، (٤٤) د. نعيم عطية – حصاد الألوان – ص١٦، ٢٢، ٢٧ .

(٤٣) The expressionists- wolf-p.187-188

(٤٥) Expressionism - Gerhardus - P . 21 .

(٤٦) The expressionists - Wolf - P . 81 .

(٤٧) ، (٤٨) د . نعيم عطية – حصاد الألوان – ص ١٦ ، ص ١١ .

(٤٩) The expressionists - Wolf - P . 190 .

(٥٠) ، (٥١) د . نعيم عطية – حصاد الألوان ص ٢٦ ، ص ٢٢٧ .

الباب الرابع

الأبعاد الأساسية
التي طرحتها المدرسة

اولا	تحرير القيم التشكيلية من الاطار المدرسى الضيق .

ثانيا	التحليل النفسى هو المدخل لشرح الاعمال التعبيرية .

ثالثا	الدور الاجتماعى والانسانى للمدرسة التعبيرية .

رابعا	خلق اتجاهات جديدة للرويا .

خامسا	الصلة الوثيقة بين الشكل والمضمون فى العمل الفنى .

أولاً : تحرير القيم التشكيلية من الإطار المدرسى الضيق :

الأعمال التعبيرية لها صفات البعد النفسى الداخلى والتعبير عن العالم الخاص والداخلى للفنان من خوف وقلق ورفض وتمرد داخل عالمه الخاص ، فإن كان الفنان حزينا مكتئبا ظهرت الطبيعة حزينة ومكتئبة فى أعماله وإن رأى الجياد لها لون أزرق والسماء حمراء نارية .. فهذا هو المعادل التشكيلى لإحساسه بالطبيعة والحياة والوجود والمجتمع من حوله .

فالأعمال التعبيرية لها صفة (اعلاء) العالم الخاص والنفسى الداخلى للفنان على الحقيقة المادية الملموسة .. فالعالم الخاص الداخلى له تجاوزاته وانحرافاته التى يعبر عنه فى رؤيا مكثفة تعبيرية ومن هنا كانت الأعمال التعبيرية لها صفة الانحراف أو المبالغة بقصد إعطاء العمل الفنى القيمة التعبيرية العالية والمعبرة عن العالم الخاص للفنان ورؤيته الذاتية لموجودات الحياة من حوله .. أو اللجوء إلى التبسيط فى الخط واللون والبناء الفنى .

ويقول هربرت ريد[٥٢] (ان الفنان يحس إحساسا قويا ويضمن عمله الفنى جانبا من هذا الإحساس بحيث يصبح العمل كما لو كان (معديا) وينقل ما أحسه الفنان إلى أى مشاهد لعمله الفنى ، والحق أن هذا هو الأساس الذى يبنى عليه ذلك النوع من الفن الذى أشرنا إليه من قبل والذى تطلق عليه تسمية منطقية تماما . وهى الفن التعبيرى ، الفنان يحاول التعبير عن مشاعره أكثر مما يحاول تسجيل مشاهداته . وقد ثبت من التجارب التى أجريت على المكفوفين أنهم يستطيعون التعبير تشكيليا عن أحاسيسهم غير البصرية على الرغم من أنها لم تكتسب قط أية صور بصرية . وقد ثبت أيضا أن التعبير عن هذه الأحاسيس غير البصرية هو الذى يعلل وجود خصائص المبالغة الفنية Distortion والتأكيد ذو المغزى الذى ينظر إليه عادة على أنه (لازمات) لامبرر لها ، غير أن هذه الخصائص التعبيرية فى الفن لا تفسر التأثير الذى يحدثه الفن فى إحساساتنا فحسب ، بل فيما يحدثه الفن كذلك فى الملكات التركيبية العليا للعقل والتصور ، بالرغم من أنها قد تعلل الإنحرافات عن الكمال التشكيلى للقوانين ذلك الكمال الذى تحتاج إليه أحاسيسنا ... وقد رأينا أن التأثير التصورى للفن هو عملية بارعة للغاية تحدث تحت مستوى حياتنا الشعورية العادية) .

فنرى الانحراف والمبالغة بقصد إعطاء البعد التعبيرى فى مفهوم الخط وأيضا إعطاء الصفة الاستقلالية التعبيرية للون المعبر بكل قوة وسيطرة داخل البناء الفنى للوحة ... وأيضا التكوين الفنى أصبح له الصفة التركيبية التى تكثف احساس الفنان بالمأساة والحزن والدراما الداخلية فأصبحت مفردات التكوين الفنى يختارها الفنان بعيدا عن الطبيعة كنموذج وأساس بل أصبحت الطبيعة مجرد نقطة بداية لانفعال الفنان بالموضوع وأحيانا يقوم الفنان بتنحية النموذج نهائيا ويطلق لنفسه العنان إلى آفاق رحبه داخل الحلم والخيال فى إحساس باستمرارية الحلم تاركا المشاكل الفنية من معالجة سطح اللوحة ومفردات البناء الفنى للإدراك التلقائى اللحظى ويخلق لها الحلول التشكيلية المناسبة فى حينها .

وبذلك نرى الأعمال التعبيرية لها صفة تحرير القيم التشكيلية الأساسية التقليدية وإخراج تلك القيم من الإطار المدرسى الضيق سواء كانت أعمالا زيتية على القماش أو الخشب أم حفر خشبى أو على معدن أو رسومات زيتية خلف الزجاج أو لوحات جدارية مثل التى أنتجت بواسطة الفنانين المكسيكيين بأمريكا اللاتينية .

نرى أن الأعمال التعبيرية لها صفة التحرر من القيم التشكيلية الأكاديمية التى وجدت فى المدارس الكلاسيكية والرومانسية والتأثيرية وحتى فى المثالية الإغريقية القديمة ... نرى التحرر فى مفردات البناء الفنى العام وأسلوب الفنان فى التنفيذ وساعده فى ذلك الاكتشافات الحديثة للون القوى النقى المعبأ داخل أنابيب معدنية .

وأيضا ساعدت الحركة الوحشية (١٩٠٥ - ١٩٠٧) ذات الألوان النقية المنطلقة فى تحرر لونى كامل على سطح اللوحة فى إعطاء اللون أقصى قوته المتحررة المستقلة كعنصر له ذاتيته الخاصة فى التعبير الفنى فى أعمال الفنانين الوحشيين فنرى لوحة (القارب المبحر سنة ١٩٠٥) - للفنان فلامينك وأيضا لوحته (المطبخ سنة ١٩٠٤) ذات الألوان القوية المسيطرة فى حرية انفعالية منطلقة ... وأيضا نرى الاستخدام العنيف من خلال ثورة عارمة وحشية للون فى لوحة ماتيس (الغجرية سنة ١٩٠٥ - ١٩٠٦) شكل (٣٠) فى كتل لونية تبرز على سطح اللوحة .. وأيضا نرى لوحة (زوجة ماتيس) أو (الخط الأخضر سنة ١٩٠٥) شكل (٣١) للفنان هنرى ماتيس فنراه صور الصورة الشخصية بانفعال لونى من خلال مساحات لونية وفرشاة غير محكمة وممتلئة باللون وفى جرأة ومباشرة انفعالية تلقائية معبرا عن البعد النفسى والملامح المميزة للشخص المرسوم .

وأيضا نرى لوحة (ثلاثة أشخاص يجلسون على العشب سنة ١٩٠٦ - ١٩٠٧) للفنان اندرى دوريان لها الدلالة من خلال مساحات ممتدة خالية من الظلال والتدرج اللونى ومعطيا اللون الإحساس الرمزى الزخرفى مثل أعمال الفنان جوجان .

فنجد أن الحركة الوحشية (١٩٠٥ - ١٩٠٧) قد أمدت المدرسة التعبيرية بإمكانيات اللون النقى وانطلاقاته بحيوية .. وإن كان الوحشيون لم يدركوا قيمة اللون التعبيرية فى أعمال فان جوج واستخدامه للون من خلال ضربات فرشاته الجريئة المليئة باللون فى تعبيرية انفعالية صادقة مازجا بين اللون والشكل فى وحدة بنائية من خلال اللون القوى المعبر عن المساحات والخطوط والملامس وأيضا عن البعد النفسى والإنسانى فى أعماله .

فى حين نرى الفنانون التعبيريون وخاصة الألمان قد استثمروا تجارب فان جوج فى اللون والبعد النفسى والدرامى لأعمال أدفارد مونش النرويجى وأيضا الرؤية المتحررة والمتحولة فى نقد اجتماعى باحساس جديد فى أعمال المصور البلجيكى (جميس أنسور) .. وبذلك فنرى الأعمال التعبيرية سواء فى جماعة الجسر بدرسدن المؤسسة ١٩٠٥ أو جماعة الفارس الأزرق بميونخ المؤسسة سنة ١٩١١ أو اتحاد الفنانين الجدد بميونيخ .. أو الجماعة الجديدة فى برلين أو فنانى الموضوعية الجديدة .. فى برلين أو المدرسة الباريسية أو المصرية والمكسيكية لها سمة التحرر فى اللون وإعطاؤه القوى التعبيرية المعبرة عن الشخصية الانفعالية لدى الفنان .. وبعدت الألوان فى اللوحة التعبيرية عن الظلال أو التظليل اللونى المتدرج .. فى تحرر من الإحساس بالصقل الململمسى والكتلة والحجم التقليدى .

كذلك نرى الخط ذا سمة تحريفية بقصد خلق نسب جديدة تكشف البعد النفسى والعالم الخاص للفنان وأحاسيسه وهواجسه وأحلامه نرى الخط ذا نسب جديدة مبالغ فيها بالتضخيم والاستطالة أو بالاختصار والإلغاء .. بهدف إعطاء القيمة التعبيرية الملائمة .

وكذلك نلاحظ البناء الفنى من خلال التكوين الفنى العام للأعمال التعبيرية له الصفة التركيبية بعكس البناء الفنى فى الأعمال التأثيرية له السمة التحليلية من تحليل للضوء وانعكاساته فنرى البعد التركيبى أتى بأعمال تعبيرية لها صفة الرصانة والقوة البنائية من إعادة تشكيل اللوحة من مفردتها التشكيلية بقصد إعطاء البعد الدرامى أو الإنسانى فى شحنة تعبيرية مؤثرة .. فنرى الفنان فى الأعمال التعبيرية ينتقى مفردات تكوينه العام فى رؤيا بنائية تركيبية فى إعادة خلق علاقات جديدة لإيجاد رؤيا متحررة ذات أبعاد لا نهائية

وذاتية ، لأنها نتاج العالم الداخلى الذاتى المتفاعل مع مخيلة الفنان ولا شعورة فى رؤيا مغرقة فى الذاتية .. ومخرجا عالمه الخاص بكل هواجسه ونواقصه وقبحه وآلامه على سطح لوحاته بلا خجل أو خوف فى إحساس مدرك بالتطهر أو الخلاص من تلك الهواجس .

كما نرى أن الفنانين المؤسسين لجماعة الجسر كانوا دارسين للهندسة المعمارية قبل نشاطهم الفنى وتأسيسهم جماعة الجسر ومنهم (كير شينر - هيكل - روتلوف - بلايل ...) وانعكست هذه الخبرة على القوة البنائية لأعمالهم ذات الاتزان والثبات البنائى فى الخط والتكوين الفنى العام .

فنرى الأعمال التعبيرية بها تحرر فى الخط ذا النسب الجديدة واللون أصبح له قيمته التعبيرية واستقلاله داخل البناء الفنى للوحة وأيضا أصبحت له الأبعاد النفسية والموسيقية والهارمونية فى رؤيا تجريدية لونية مثل أعمال (كاندنيسكى) فى مرحلته التعبيرية التجريدية .

وأيضا التكوين الفنى العام له الصفة التركيبية بعيدا عن أى نموذج طبيعى أو غير طبيعى مثل أعمال (نولد) وأتوميللر إذ أصبحت قيمة الطبيعة ضئيلة من حيث تأثيرها على الأعمال التعبيرية .. فنرى الفنان أصبح يركب تكوينه الفنى من عناصره ومفرداته داخل بناءه الفنى بقصد تكثيف الشحنة الصادمة للوحاته مثل لوحة (الصرخة سنة ١٨٩٣) شكل (٣٦) لمونش ولوحة (أشكال دخيلة سنة ١٩١١) شكل (٥٤) لا يميل نولد ولوحة (الجورنيكا سنة ١٩٣٥) و(لوحة المرأة الباكية سنة ١٩٣٧) شكل (٥٧) لبيكاسو ولوحة (خطوط اليد سنة ١٩٣٥) للفنان الفرنسى (مارسيل جرومير) وأيضا نرى التكوين الفنى القوى ذا الرؤيا التركيبية فى لوحة (الشاعر سنة ١٩٤٢) - لفرانسيس جروبير وفى لوحة (المنتحبه سنة ١٩٤٦) للفنان (برنارد بوفيه) ولوحة (أهلا بك أيتها الجميلة) للفنان جورج جروسز - ولوحة (الليل سنة ١٩١٨ - ١٩١٩) شكل (٧٨) لماكس بكمان .

نرى الفنان لجأ إلى بناء لوحته من عناصر ذاتية ليست موجودة فى الطبيعة أمامه متجاورة بل قام بإيجادها وتشكيلها داخل بناء فنى له صفة التكوين القوى والمعبر عن الشحنة الانفعالية مع الخط واللون والإيقاع الداخلى فى وحدة بنائية واضحة .. من

خلال الخط ذا النسب الجديدة المبالغ فيها أو المختصرة واللون ذا القوى التعبيرية والاستقلال الذاتى لكل عنصر معبر داخل البناء الفنى .

كذلك نرى الأعمال التعبيرية شهدت تحررا فى أسلوب التنفيذ على اللوحات الخشبية والأبلكاش المحضر للتصوير الزيتى وكذلك ظهر ازدهار للحفر الخشبى وعلى المعدن أيضا وخاصة فى جماعة الجسر والفارس الأزرق بألمانيا واستخدم الفنان الأدوات المشتركة فى التنفيذ مثل الرسم بالقلم الحبر مع الألوان المائية أو الجواش فى أعمال سخيل وديكس وجروز أو استخدام الشمع على سطح محضر مسبقا مثل بعض أعمال بول كلى .. وكذلك نرى الأهتمام بتنفيذ التصوير خلف الزجاج مثل أعمال الفنان الفرنسى (جورج رووه) وتنفيذه للوحاته خلف الزجاج المعشق بالرصاص ... بحيث يرى من الجهتين وكذلك الفنان اليوغسلافى البدائى التعبيرى (ايفان جينيرليك) وفى لوحته (الديك المصلوب سنة ١٩٦٤) ذات الألوان القوية والاتزان الكتلى داخل البناء الفنى للوحة . شكل (٦٣) .

كما نرى تحرر الفنان بعيدا عن إطار اللوحة التقليدية فى أمريكا اللاتينية بالمكسيك فنرى الفنانين (اورزكو – ريفيرا – تاميو) .. يقوموا بتنفيذ لوحاتهم على جدران المبانى الحكومية بمساحات ضخمة جدا كإعلان ثورى لفن جماهيرى يدافع عن نظام بلادهم الاشتراكى برؤيا قومية متأثرة بالأصول التعبيرية الأصلية لفنون قبائل الهنود الحمر .. بأسلوب فنى حديث متحرر من تقاليد المساحات الصغيرة للوحات الزيتية . لوحة (زاباتا) للفنان دييجوا ريفيرا – شكل (٣٨) تصور قائد ثورة الإصلاح الزراعى بالمكسيك .

ثانيًا : التحليل النفسى هو المدخل الرئيسى لشرح الأعمال التعبيرية :

العمل الفنى يعكس من قريب أسرار النفس الإنسانية ويقدم لنا علم التحليل النفسى نتائج تؤكد ارتباط عبقرية الفنان بحوادث حياته الخاصة وأيضا دراسة بيئته الأصلية ومحيطه الاجتماعى يضىء نواحى عديدة من فنه .. ويجىء تفسير العمل الفنى مستندا على التحليل النفسى كاعتبار ثانوى .

وإن كان العمل الفنى وخاصة اللوحات التشكيلية التعبيرية لها المدخل النفسى الأساسى فى شرحها وتفسيرها لأن المدرسة التعبيرية ومن خلال أعمالها التى لها البعد

الإنسانى والنفسى والاجتماعى الواضح والفنان قبل أن ينتج عمله يكون قد استوعب الوجود من حوله وأدركه داخل مخيلته وصهره برؤياه الخاصة وعالمه الذاتى وأخرجه فى شحنة انفعالية ذاتية تعبيرية معبرا عن أحاسيسه وهواجسه ومأساته وإدراكه للعالم وللمجتمع من حوله .. فالطبيعة مظلمة فى أعمال الفنان التعبيرى حتى ولو كانت الشمس فى كبد السماء فالفنان التعبيرى هو محور الكون والعمل الفنى فى آن واحد فحالته النفسية والوجدانية تتدخل بأسلوب مباشر فى العمل الفنى فالفنان التعبيرى يبالغ فى النسب التقليدية ويعطى ألوانا غير واقعية ويؤتى ببناء فنى وتكوين له السمة المتحررة المركبة من خلال رؤياه الذاتية وعالمه الداخلى الخاص ورموزه الذاتية وهواجسه وذكريات ماضيه القريب والبعيد ممزوجه بأحلامه الذاتية فالأحلام فى الأعمال التعبيرية لها استمرارية الواقع المادى والأسطورة لها الرؤيا المؤكدة فى الحياة المعاصرة فى مزج بين ذات الفنان ورؤياه الخاصة وتلك من سمات المدرسة التعبيرية المغرقة فى الذاتية . ذاتية الإنسان الفرد من حيث أنه كيان مستقل بذاته له عالمه ورؤيا وأفكاره وأحلامه ومخاوفه الخاصة .

والصور ولازمات الخيال التى تبدو لنا غير منطقية والمختزنة داخل عمق غير معلوم ونكون غير مدركين لها ونقول حينئذ أنها فى اللاشعور هذا الجزء الذى لا ندرك وجوده إلا فى النوم أو التنويم المغناطيسى المقصود ... وأيضا عن طريق المحلل النفسى عندما يتناول حالة خاصة بصفة علاجية .

ويقول هربرت ريد[٥٣] (إن جانبا كبيرا من حياتنا – يبلغ الثلث – نقضية فى حالة النوم ، وفى أثناء ذلك نعيش فى بعد آخر من الزمان والمكان – وهذا البعد زاخر بالصور ذات الحركة النشيطة ..) .

ويذكر هربرت ريد عن علاقة الصور اللاشعورية وعالم الأحلام بإلهام الفنان[٥٤] (ولا يساورنا شك فى أن جانبا من التأثير الذى نجده فى الأعمال الفنية يرجع إلى وجود صور لا شعورية تكمن فى العمل الفنى ، وتأتى هذه الصور من المستويات اللاشعورية للعقل وأن الفنان فى إبداعه للفن ، وكذلك نحن الذين نشاهد العمل الفنى نتوغل إلى عمق ما فى عالم الأحلام ، ومن هذا العالم يستمد الفنان ما نسميه بالإلهام – وهو الإدراك الفجائى للصورة أو الموضوع ، ويجلب المشاهد الذى يستمتع بالعمل الفنى إلى ذلك العالم صورة جديدة أثناء عملية الإدراك ذاتها . ومازال التفسير النفسى

لهذه العملية غامضا ، ولكننا نعلم أنها تعتمد إلى حد كبير على ما نجلبه معنا عندما نواجه عملا فنيا – وهو ما يسميه علماء النفس بالتكيف ، وينبغى أن ننظر إلى العقل الباطن للمشاهد على أنه نوع من (الكرنفال).) .

فالتحليل النفسى فى الأعمال التعبيرية يعتبر مدخلا هاما لشرح الأعمال التعبيرية المغرقة فى ذاتية خاصة للفنان المنتج للعمل الفنى فى تتبع لماضية وذكرياته وأحاديثه وأيضا السمات المتكررة فى أعماله الهامة ومالها من إسقاطات فى عالمه وحياته الخاصة ومدى تأثير الشعور واللاشعور فى إنتاجه الفنى وتأثره بالماضى والذكريات الذاتية والتجارب التى مر بها لأن المدرسة التعبيرية كما ذكرنا هى عالم خاص ذاتى جدا للفنان ورؤياه . فالتحليل النفسى يلقى الضوء لحد ما على شرح الأعمال التعبيرية .. ويؤكد ذلك (فرويد) حيث يذكر[٥٥] (.. حيث أن الموهبة الفنية والقدرة على العمل يرتبطان ارتباطا وثيقا برفع العمل إلى مرتبة السمو . فإن علينا أن نعترف بأن عصارة الوظيفة الفنية تظل بالنسبة لنا ، فى إطار التحليل النفسى بعيدة المنال) .

وبذلك نرى أن التحليل النفسى أحيانا يقع فى خطأ دراسة حالات – الابداع الفنى ذات العناصر المنطوية على المرض سواء كان حقيقى أو افتراضى – حيث يعتبر فى كثير من الأحيان الفنانين المبدعين مرضى عصبيين .

وهذا لا يعنى إهمال ما يقدمه لنا التحليل النفسى فنتائج التحليل النفسى ذات أبعاد مهمة فى ربط عبقرية الفنان بحوادث حياته الخاصة الذاتية .

وحين يذكر (أرسطو) أن[٥٦] (المأساة المسرحية تمارس لدى المتفرج تطهيرا للأهواء والشهوات) . ويذكر جان برتلليمى[٥٧] (أن العمل الفنى يمثل لدى المبدع ولدى المتأمل تخليصا من الطاقة المشاعرية العليلة التى كانت قد تراكمت لأقصى الحدود لديها على اتجاهات معينة . نتيجة لكبتها ولاستحالة التخلص منها إذ ذاك . ومن هنا نستطيع أن نفهم إلى أى حد يمكن أن يكون الفن تنفيسا) .

وبذلك نرى (فرويد) يقوم بتحليل أعمال (ليوناردو دافنشى) معتمدا على أعماله الفنية ومذكراته الشخصية وأقوال من عاصروه وأحداث حياته الخاصة والعامة .. حتى طفولته وتوصل إلى ربط بين (الفن والكبت الجنسى) عند (ليوناردو دافنشى) .

[٥٨](فقد كان هذا المصور الإيطالى المشهور ابنا غير شرعى .. مما أدى به إلى الارتباط بأمه ارتباطا زائدا . فشل معه فى تكوين علاقات عاطفية ناضجة مع الجنس الآخر . وبالتالى فقط ظهرت لديه بعض الاتجاهات الشاذة نحو الجنسية المثالية Honasexualite فى علاقته بمريديه . وهذه الاتجاهات جميعا قد تجلت فى أعماله الفنية على صورة ابتسامات سحرية عذرية (كما فى لوحة الموناليزا) أو خلط بين الذكورة والأنوثة (كما فى لوحة يوحنا المعمدان) الخ ... ومعنى هذا أن الفن عند (ليوناردو دافنشى) لم يكن سوى عملية إعلاء أو تسام بالغريزة الجنسية فقد تعطلت الحياة الجنسية لدى هذا المصور إلى أبعد حدود حتى لقد تعذر على كل عارفيه أن يعثروا على اسم امرأة واحدة أحبها ليوناردو وهكذا كان الفن عند هذا المصور بمثابة منفذ لرغبته الجنسية . فجاءت لوحاته الفنية تعبيرا عن تركيزه لطاقة (الليبيدو) فى الحياة الوهمية الخيالية بدلا من توجيهها نحو عالم الواقع) .

وبذلك نرى أن (فرويد) قد أجرى أولى الدراسات فى التحليل النفسى على شخصية (ليوناردو دافنشى) فاتحا المجال لأبحاث التحليل النفسى على الفنانين وإنتاجهم الفنى .

فنرى فى أعمال وسلوك الفنان (فان جوج) ما يستحق التحليل والدراسة النفسية .. فهو ينشأ فى بيئة دينية لأب قسيس وله ست أخوة ويواجه الفشل المستمر فى حياته العملية فى محل بيع اللوحات ويصدم عاطفيا عندما يكاشف من أحبها بحقيقة حبه فتسخر منه ويصاب بيأس يؤدى به إلى لوثة دينية ويطرد من محل بيع اللوحات ودرس (اللاهوت) ويعمل واعظ دينى فى منطقة (البوريفاج) على الحدود البليجيكية ويشعر بآلام الآخرين من العمال ويعمل معهم فى بساطة فيطرد من وظيفته الدينية .

ويساعده أخوه (ثيو) ببعض المال ويعترف لأخيه بمدى القلق والإحساس بالفشل فى حياته وأدراكه أنه غير مجدى فى هذا العالم ويقول[٥٩] (... منذ أكثر من خمس سنوات – أولا أعرف بالضبط كم فات من الوقت – أمضى بلا عمل أو أكاد متخبطا هنا وهناك .. على أن الشيء الوحيد الذى يؤرقنى هو كيف يمكننى أن أكون نافعا فى هذا العالم .. ؟ ألا يمكننى أن أخدم هدفا ... وأصبح مجديا على نحو ما .. ؟ هناك شيء فى داخلى .. ترى ما هو ؟) ثم يرسل خطابا آخر بعد أيام لأخيه ثيو يذكر فيه[٦٠] (بالرغم من كل شيء سأعاود النهوض .. سأخذ قلمى الذى هجرته فى غمرة يأسى .. وأمضى قدما مع رسومى .. يبدو أن كل شيء تبدل بالنسبة لى الآن ..) .

وينتج فى هذه الفترة لوحات عن العمال بالحقل والفلاحين فنرى لوحتيه (الحذاء) و (آكلو البطاطس سنة ١٨٨٥) بأسلوب خشن وذات ظلال نفسية واضحة وتعمد إظهار خشونة حياة الفلاحين بعيدا عن الزخرفة الجمالية . ولوحته (الحذاء) توضح مقدار المعاناة فى حياته فى رمزيته للحذاء وطوال استخدامه والمشى به كرمز للتعب والكد والبحث عن العمل .

وعندما سافر إلى (آرليس) بالجنوب وانضم (جوجان) له وتأثره بدفء البحر المتوسط وصفاء وقوة الشمس نراه يؤكد فى خطاب لأخيه ثيو[٦١] (بدلا من أن أحاول أن أنقل بالضبط ما هو أمام ناظرى استخدم اللون استخداما جائرا حتى أعبر عن نفسى بقوة أشد ..) ويظهر من تلك العبارة تداخل الحالة النفسية مع التعبير الفنى فهناك علاقة بين الأسلوب الفنى والتعبير عن النفس الداخلية وذلك اعترف بها صراحة (فان جوج) .

ونرى الفنان يبالغ فى حبه للآخرين ويعيش الآلام فى أعماله ويصورها فى لوحاته عن الفلاحين فى الحقول أثناء العمل أو الجلوس فى المقهى فى رؤيا نفسية واضحة حتى ينسى آلامه هو ومشاكله الشخصية عندما يعيش مشاكل الآخرين كنوع من الدفاع الذاتى أو الهروب من آلامه .

ونراه يختلف مع ضيفه الفنان (جوجان) ويتشاجر معه ثم يعاود للصلح معه ... وعندما تبدى إحدى الفتيات الساقطات فى حانة بالقرية إعجابها بأذنى (فان جوج) يقطعها ويرسلها فى صندوق هدية لها لمجرد أنها أظهرت إعجابها بأذنه فقط .. فى محاولة من الفنان إثبات أنه له قيمة إيجابية فى المجتمع وهناك من يحس به ويقدره .

ويذكر د . مصطفى حجازى[٦٢] فى شرحه للمنطلق العلائقى المحدد لاتجاهه من الفحص النفسى فى طرق الاختبارات المنهجية للفحص والتحليل النفسانى وقسمه إلى أربعة منطلقات .. (المنطلق الفردى – العلائقى – الاجتماعى – الجدلى) .. مستشهدا برؤيا (ميلانى كلاين) ومدرستها فى التماهى الإسقاطى .

فيذكر عن المنطلق العلائقى[٦٣] (لا يوجد شخص إلا فى علاقة .. ولا يمكن أن يوجد كائن إلا بوجود الآخر الذى يعترف به كإنسان .. فإذا لم يوجد الآخر لا يوجد الكائن .. وإذا لم يوجد الكائن فلا وجود للآخر ... أو بتعبير أكثر دقة فى علاقة موضوع رغبة .. كل إنسان بحاجة كى يكون أو يصير إلى أن يحتل مكانه الموضوع المرغوب فيه

عند شخص أو أشخاص آخرين .. وهو بذلك يحول هؤلاء إلى موضوع رغبة له .. يرغب أن يكون مرغوبا منهم .. كما يرغب أن يكونوا مرغوبين منه .. وبالتالى فصيروره الإنسان من صحة أو مرض تتوقف إلى حد كبير على المكانة التى يحتلها فى وعى ولا وعى الآخر والمعنى الذى يأخذه انطلاقا من تلك المكانة التى تعرفه .. تعترف به وتموضعه فى شبكة العلاقات الإنسانية وقد تكون هذه المكانة ايجابية أو سلبية .. قد تعترف به ككائن ذى قيمة (موضوع رغبة إيجابى) أو ككائن مجرد من القيمة أو ذى قيمة سالبة (موضوع كراهية أو نفور أو تجنب أو إلغاء) ..

فى الحالة الأولى يمكنه أن يصل إلى تكوين قيمة ايجابية عن ذاته تساعده على النمو والانطلاق – أما فى الحالة الثانية فقد يقع فى المآزم أو الاضطراب أو المرض نتيجة للقيمة السالبة التى أعطيت لـه ولما ينتج عنها من علاقات صراع أو تنكر أو تسيىء ... وبين القيمة الإيجابية والقيمة السلبية – هناك العديد من الحالات الوسطى . قد يتخذ الشخص فيها دلالة أو معنى تبعا للرغبات أو الهوامات التى أسقطت عليه . أى تبعا لما يمثله أو يمكن أن يمثله فى لا وعى الآخر .. إذ أن علاقتنا بالآخر لا تقوم فقط على أسس ومعطيات مادية موضوعية . بل هناك قبل ذلك (السجل الهوامى إلا واعى – Registre Dhontantasmatique) الذى يحدد دلالتنا فى عالم الآخر ويحدد دلالته فى عالمنا – أننا فى كل لحظة فى علاقتنا بالآخر عرضه لما تسميه (ميلانى كلاين ومدرستها) بالتماهى الإسقاطى .

Projective وتعنى به ان الآخر يقيم علاقته معنا من خلال إسقاط إحدى ميوله أونواياه أو خصائصه أو رغباته إلا واعية علينا فتصبح تجسيدا لها فى نظره .. وهو يقف منا سلبا أو ايجابا تبعا لموقفه الانفعالى من تلك الدلالة (خوف – حب – عدوان – تبجيل) وتتراوح هذه إجمالا ما بين أقصى الانفعالات السالبة والموجبة – لأن الموضوعات الهوامية التى أسقطت علينا تتراوح بنفس القدر ما بين الموضوعات المثالية (التى تثير مشاعر التقديس) والموضوعات المرفوضة موضوع الكراهية . على أن الأمر قد يكون مزيجا من عدة موضوعات ومن هنا التجاذب الوجدانى (Ainbivalence) فى العلاقات الإنسانية . ويحدث أن يوزع الشخص الواحد موضوعاته الهوامية (كى يتهرب منها لضرورة دفاعية) بإسقاط كل منها على شخص محدد فهو يبجل الأول ويتملق الثانى .. ويشفق على الثالث ويحقد على الرابع .. وهكذا ..

ولـذلك يمكننـا أن نتساءل بشكـل مشروع فى كل علاقـة عـن الدلالـة الهواميـة التى يتخذها كل من الطـرفين فى لا وعى الآخر ..) .

وذلك واضح من عرض د . مصطفى حجازى عن (السجل الهوامى اللاواعى) للباحثة (ميلانى كلاين ومدرستها) نرى أن الفنان (فان جوج) يقع تحت الحالة الثانية وهو شعوره بأنه إنسان (ذى قيمة سالبة) .

وذلك واضح من رسائله إلى أخيه ثيو (... على أن الشيء الوحيد الذى يؤرقنى هو كيف يمكننى أن أكون نافعا فى هذا العالم .. ؟ ألا يمكننى أن أخدم هدفا .. وأصبح مجديا على نحو ما .. ؟ هناك شيء فى داخلى .. ترى ما هو .. ؟ ؟) .

ويحاول الفنان أن يكون إيجابيًا فى ذلك العالم ويحمل قلمه ويعود لرسومـه ولوحاتـه ويعبر عن آلام الآخرين ويصور حياتهم بعطف .. ويستخدم اللون بأسلوب خشن حتى يعبر عن نفسه بشدة .. ويندمج فى تزاوج الشكل واللون محررًا اللون من كل قوته ومعطيًا له بعدا تعبيريا .

ويمارس فى لوحته (عن السجناء) نوع من التقمص(٦٤) فيرسم نفسه ضمن السجناء فى فناء السجن العالى الأسوار ويقول عن تلك اللوحة (إنها صرخة أسى صادرة من أعماقى) .

فنرى الأشجار عند فان جوخ بلا أوراق عارية رمز للجفاف العاطفى والحذاء القديم الممزق كدليل على التعب والكد والبحث عن العمل والمشقة فى الحياة .. وضربات فرشاته المليئة باللون القوى النقى الصريح توضح مقدار ما يعانيه الفنان من آلام جسدية ونفسية وخاصة بعد مداهمة الصرع له ونوبات الانهيار العصبى .. فنراه ينتج لوحات بها كآبة ووحدانية مثل لوحته (غرفة نومه سنة ١٨٨٨) كدليل على الوحدة والشقاء فهى فارغة خاوية نوافذها وأبوابها مغلقة وخطوطها حادة مستقيمة تنم عن الجفاف العاطفى .. وفى لوحته (ليل النجوم) نرى السماء مليئة بعشرات الشموس فى دائرية وثورة دفينة واستطالت الأشجار بزوائد عدوانية حادة واختفى الإنسان من أعمالـه نهائيًـا كمقدمـة لوحدته النهائية المنتهية بانتحاره بإطلاق الرصاص على نفسه أثناء الرسم على إحدى روابى (أوفير) . قائلا (لا فائدة .. إن الشقاء لن ينتهى أبدا) وذلك بعد نوبات الصرع العديدة التى هاجمته مصحوبة بانهيار عصبى (هستيريا) وكان أولها عندما تشاجر مع

ضيفه الفنان (بول جوجان) نتيجة لخلافه معه فى القيمة الفنية للفنانين « ديلا كرواه ودوميه – مييه » وبعد المناقشات الحادة الفنية بينها .. يصاب بانهيار عصبى وتتكرر عليه نوبات الصرع[٦٥] .

ونرى الخلفية اللاشعورية تظهر بشكل واضح فى أعمال المصور البلجيكى (جيمس أنسور ١٨٦٠ – ١٩٤٩) الذى رفض التأثير بالمدارس الفنية الحديثة فى عصره ومكث فى بلدته (أوستيند) التى ولد ومات بها ولم يتركها إلا لإقامة قصيرة فى العاصمة بروكسل .. فالحيرة والهلع والخوف والتوجس والريبة تظهر على سطح أعماله فى بعد نفسى وفلسفى مستخدما الأقنعة الغريبة والملابس القديمة الواسعة مما توحى بصدمة للمشاهد فى تساؤل وريبة من يكون هؤلاء لابسى الأقنعة والملابس التهريجية فى أماكن غير عادية وغير مألوفة .

وذكريات طفولته تطاردة فى اللاشعور منها ما يتذكره الفنان فيقول[٦٦] .. (بينما كنت راقدًا فى مهدى ذات ليلة ، وغرفتى مضيئة ونوافذها التى تطل على البحر مفتوحة اندفع نحوى طائر بحرى ضخم جذبته الأضواء ، ثم هوى إلى جوارى مرفرفًا بجناحيه ، مرتطمًا بسريرى .. أنه أنطباع لا ينسى انطباع مفعم بهلع جنونى .. وما برح ذلك الطائر الأسود الأسطورى الذى أسكره الضوء ماثلا أمام ناظرى .. ولازلت أشعر بارتطامه المهول بفراشى) .. فإلى أى حد تؤثر هذه الحادثة فى أعمال جيمس أنسور فنرى أعماله لها القوة الصادمة والمخيفة الهالعة مثل سقوط طائر بحرى ضخم على وجه إنسان نائم .
إن أعمال الفنان تحمل هذه السمة الخاصة بالهلع المفاجىء الذى لا تعرف له مصدرًا – وجوه ارتدت أقنعة أو وجوه تشبه الأقنعة فى واقع مشكوك فيه وريبة وتوجس للخطر والخداع فى كل لحظة .. فنرى لوحته (الأقنعة الغريبة سنة ١٨٩٢) ذات الرؤيا المريبة المخادعة وحتى أعماله فى الطبيعة الصامتة (طبيعة صامتة مع فوضى رزقاء سنة ١٨٩١ شكل (١٣١) لها رؤيا التحلل والتعمق والريبة فى تلك الفوضى التى تركت وهرب من كان فى ذلك المكان نتيجة لخطر ما .. أو تم اختطافهم أو قتلهم وإخفاء جثثهم .

ونراه يتحلل من ذاتيته ويصور نفسه بين الأقنعة والمهرجين وأيضًا بين الموتى المتحللين فى رؤيا ساخرة للحياة وزيفها فى لوحته (أنسور بين الأقنعة) ولوحة (الخدعة) ولوحة (بيرو بين أقنعة الموت) .

ويذكر تأثير الماضي السحيق وأثره على إنتاجه الفنى وشعوره وأيضًا لاشعوره ووجود الرموز الثابتة أو اللازمات فى أعماله من (قناع – وملابس غريبة) .. فيقول . [٦٧](كان للتهاويل الشائقة والحكايات الرائعة عن الساحرات والغيلان والعمالقة الأشرار التى كانت تثرثر بها خادمتنا العجوز ذات الوجه المكسو بالتجاعيد تأثير عنيف فى نفسى .. كما أثرت فى أيضًا (غرفة المخلفات) فى بيتنا الضيق . تلك الغرفة المهجورة القاتمة الحافلة بالعناكب وأردية السهرة الحمراء حمرة الدم القانى والقردة ونباتات البحار القصية والسلاحف والحوريات المحنطة) وإلى أى مدى اثرت تلك الذكريات والرؤيا البعيدة فى أسلوب ورؤيا الفنان المتحررة وأيضًا فى فلسفته تجاه الإنسان والمجتمع من حوله فى صورة جموع كثيرة متآمرة على شخص برىء وضعيف .. وأيضًا نراه يتذكر مرئياته فى دكان الجد (هيجمان) بائع العاديات الأثرية والأقنعة الغريبة الآتية من البحار البعيدة والتى تمثل الآلهة الوثنية والأشرار العمالقة وأقنعة لها وظائف فى الطقوس الدينية لبث الخوف فى المشاهدين واقنعة تهريج وإضحاك شعبية تبث المرح والرعب فى آن واحد لجمود قسماتها وملامحها . إنه النبع الأصيل الذى اغترف منه جيمس أنسور حرية الرؤيا التى تميز أسلوبه وتفرده وتفوقه على بنى عصره فى رؤياه الخاصة النفسية والفلسفية متأثرا بماضيه البعيد ورؤياه الخاصة فى بيئته .. فكان له أثرة حتى على كتاب المسرح أمثال (ميشيل دى جليد رود) المعاصر له فى مسرحيته القصيرة (أسكوريال) .

فنرى المدخل إلى تحليل أعمال جيمس أنسور التشكيلية لابد أن نتلمس البعد النفسى بالاستعانة بالتحليل النفسى للفنان وإنتاجه كأحد نشاطه وإدراكه وسلوكه المعبر عنه وتجسيد لشخصيته الظاهرة والخافية فى آن واحد .

وندرك أعمال المصور النرويجى (ادفارد مونش ١٨٦٣ – ١٩٤٤) بها الإحساس بالرعب من خلال المساحات الشاسعة فى الخلاء والأراضى المهجورة والتى تصرخ فيها الرياح وتسيطر عليها الكآبة والثقل الكابوسى الدائم .. فنرى فى لوحته (الصرخة سنة ١٨٩٣) و(الجاذبية سنة ١٨٩٦) الإحساس الدائم بالأماكن المفتوحة الشاسعة التى توحى بالخوف فهل الفنان كان يعانى من (عقده الخوف من الأماكن المفتوحة مثل الميادين أو الصحارى – Agoruphobia أو ربما عكس تلك العقدة فنراه يصور

دائما الأماكن المفتوحة والشاسعة المخيفة فهل كانت تطارده أحاسيس (الخوف من الوجود داخل أماكن مغلقة) . .

إن أعمال أدفارد مونش ذات الإحساس الكابوسى والخوف الدائم والخطوط ذات الألوان المترددة فى توتر عصبى والوجوه التى تشبه الجماجم وصرخاتها التى نكاد نسمعها خارج إطار اللوحة فى شحنة صادمة قوية لها البعد النفسى الواضح وايضًا لها الجذور الضاربة فى أعماق اللاشعور لدى الفنان فى ماضيه الأسرى الشخصى نراه يصور الميلاد والموت برؤيا مكثفة . مثل لوحة (موت الأم وأطفالها سنة (٥ - ١٨٩٤) و(الفتاة المريضة سنة ٦ - ١٨٨٥) فالبعد النفسى الواضح فى أعمال مونش له الخلفية الماضية لحياته الخاصة وخوفه الدائم من البيئة من حوله . لما لها من ظلال ذكريات أليمة فجعته فى حياته الأسرية لموت والدته وشقيقاته فى فترة زمنية متقاربة بمرض صدرى خبيث .. فماضى الفنان له الظلال الكثيفة على أعماله الفنية .

والفنان أيميل نولد (١٨٦٧ - ١٩٥٦) يذكر فى اعترافه لصديقه (فريد ريك فيهر) F. Fehr قائلا (عندما كنت طفلا فى الثامنة أو العاشرة من العمر عقدت موثقًا غليظًا مع الله . إنه عندما أكبر فسأكتب ترتيلة لكتاب الصلاة . ولكن لن أبر بهذا القسم مطلقًا ولكنى رسمت عددًا كبيرًا من الصور ومنها ما يزيد على الثلاثين صورة دينية .. وإنى أتساءل ما إذا كانت ستصلح بديلا ؟) .

وكان دائم الحزن لأنه لم يوفى بوعده الذى إتخذه على نفسه فى صباه وأخذت تطارده عقدة الذنب أو الإحساس بعدم الوفاء بالالتزام الدينى ومما زاد حزنه عدم وجود له بالكنيسة صورة واحدة ولم يتلقى فى حياته الفنية أى تكليف كنسى واحد .. فنراه يصور الانحلال ذلك الفنان البروتستنتى بنفس رؤيا المصور الكاثوليكى (جورج رووه ١٨٧١ ١٩٥٨) لكى يقول إن الخطيئة جزء من حكمة الله .. ومسئولية المجتمع .

وعندما صور لوحته التساعية (حياة المسيح سنة ١١ - ١٩١٢) ورفضت جماعة برلين لوحة (عيد العنصرة سنة ١٩١٢) وانفصل عن الجماعة لهذا السبب وأسس جماعة (الجمعية الجديدة) وأثارت لوحته (العشاء الأخير) جدل فى متحف (هول - Holle) واعترضت الكنيسة على عرض (حياة المسيح) .

بذلك أصيب الفنان بالانطواء والإخفاق فى أن يوفى بعهده بأن يكون مصورًا دينيا مرغوبا فى أعماله من قبل الكنيسة .. فنرى فى أعماله الدينية رؤيا الأشباح والخيالات الغريبة والخوف من الطبيعة مثل (حورية الماء (سنة ١٩٢٤) ولوحة (أشكال دخيلة سنة ١٩١١) شكل (٤٥) لأنه ولد فى الجزء الغربى من (شيلذويج) الشمالية فى منطقة (نولد) وذلك الجزء منعزل ويهدده البحر باستمرار ويتعرض لغضب الطبيعة .. فنرى فى أعماله الأشكال الطبيعية تتحول بسرعة إلى أرواح غريبة شريرة متنافرة بواسطة خيال الفنان مما يفسر العديد من أشكاله وأعماله مثل (حورية الماء سنة ١٩٢٤) و(أشكال دخيلة سنة ١٩١١) .

فنرى العاملين الذين تركوا عمقا واثرًا داخل وجدان الفنان هما فشله فى الوفاء بالتزامه الدينى وأيضًا إخفاقه فى أن يكون مصورا دينيا ترغبه الكنيسة والعامل الثانى هو أثر بيئته على لاشعوره الداخلى ورؤيا الغريبة مما أظهر تلك الأشباح والمخاوف فى أعماله وأيضًا إظهار جانب من الخطيئة فى المجتمع كإتهام للمجتمع ومسئوليته عن الانحلال .



شكل (٧٠)
– السيرك الأزرق – ١٩٥٠
– مارك شاجال

وأعمال الفنان مارك شجال (١٨٨٧ – ١٩٧٨) دائمًا لها البعد النفسى الآتى من لا شعور الفنان ذلك الفنان القادم من أحدى قرى مقاطعة (فيتسبك – Vitebisk) بروسيا إلى باريس محملا بالأساطير الشعبية الروسية والقصص الدينى اليهودى وعقدة الاضطهاد والخوف الأزلية لبنى قومه ومتأثرا بالأيقونات البيزنطية القديمة .. نجد عنده دائما (لازمات الخيال)[٦٨] تلك اللازمات التى يفرضها لاشعور الفنان وتكون متكررة بصورة دائمة وغالبًا تحدد إنتاجه وتعتبر علامة مؤكدة لعقدة هامة مسيطرة

على العالم الداخلى الخاص للفنان .. فالفلاحة التى تحلب البقرة فى قريته البعيدة عنه فى روسيا والحمار والمعبد اليهودى .. وزوجته التى أحبها كثيرًا تظهر فى جميع أعماله بعد وفاتها فى سنة ١٩٤٤ فنراه ينتج أعمالا هى مزيج بين الحاضر والماضى والمستقبل فى لوحة (من حولها) . ودائما أعماله تصور سعادته مع زوجته وحبه لها ويرسمها خلفه على جواد خرافى يطير فى السماء ومرة يرسمها تأتى إليه من سقف الحجرة لتطفى معه شمعة عيد ميلاده .. والوانه حالمة خيالية ورموزه عن البقرة وإناء اللبن والقرية الروسية والمعابد اليهودية والعشاق المحلقين فى السماء والعصافير المتكلمة والقتلى السعداء على أرضية القرية النائمة كل تلك الرموز سواء قصدها مارك شجال أو لم يقصدها فمصدرها لاشعور الفنان وماضيه وذكرياته وأحلامه التى أعطاها صفة الاستمرارية الواقعية مثل الفنان البدائى هنرى رووسوه (١٨٤٤ - ١٩١٠) الذى كانت أعماله مزيجًا بين الواقع والخيال الحالم ونراه يعطى صفة استمرارية الحلم فى رؤيا تعبيرية لها خلفيات إنسانية ونفسية ودائما زوجته فى أغلب أعماله لوحة (الحلم سنة ١٩١٠) فى مزج بين المعقول واللامعقول بمفاجأة تعبيرية فطرية وعرضت لوحته (الحلم سنة ١٩١٠) فى صالون المستقلين سنة ١٩١٠ بباريس وأرفق باللوحة قصيد حب إلى زوجته التى أحبها كثيرًا .. ونرى لوحة (حلمت أننى كنت فى مارسيل سنة ١٩٧١) شكل (٦٨) للفنان اليوغسلافى (ماتيجا سكورجينى) وموضوعاته دائما هى الأحلام التى يراها كل ليلة .. ويقول[٦٩] . (مهمة الفرشاة أن تمسك أشكالها الهشة وأن تثبت ألوانها وقوتها النادرة قبل أن يضيعها أو يخمدها العقل المستيقظ) .

ويقول فرويد عن الأحلام وخصائصها النفسية المميزة[٧٠] . أن دراستنا العلمية للحلم تبدأ من ذلك الفرض : إن الحلم نتاج لنشاطنا النفسى الخاص . غير أن الحلم بعد أن ينقضى يثير العجب فى أنفسنا . كأنه شىء غريب عنا . فنقول (أتانى حلم أو حلمت حلما) .. فما أصل هذا الشعور بأن الحلم دخيل علينا ؟) .

ويذهب فيخنر فى تأكيد الفارق الجوهرى بين حياة الحلم وحياة اليقظة فى مؤلفة (عناصر النفس الفيزيائى)[٧١] . (فيرى أنه لا مجرد إنخفاض الحياة النفسية الشعورية دون عتبه النشاط السوى . ولا تراجع الانتباه عن مؤثرات العالم الخارجى يكفيان فى تعليل خصائص الحياة الحالمة من حيث مباينتها لحياة اليقظة . بل يحدس أن الأرجح هو

أن مسرح الحلم غير مسرح الحياة الفكرية المستيقظة . فيقول (فخنر) لو أن مسرح النشاط النفسى كان فى أثناء النوم هو هو فى اليقظة ما جاوز الحلم . فيما أرى أن يكون إمتداد للحياة الفكرية المستيقظة مع بعض الإنخفاض فى الشدة .. وكان فوق ذلك بالضرورة يقاسم هذه الحياة مادتها وصورتها . ولكن الواقع يخالف كل ذلك المخالفة) .

وهناك تقسيم للأحلام يصنفه العالم النفسى (كرسى)[٧٢] إلى أربعة أجزاء مختلفة ربما تكون ذات دلالة فى تفسير الأعمال الفنية المرتبطة بأحلام الفنانين والتى تظهر صريحة على أسطح لوحاتهم فنرى ذلك التقسيم :

أولاً – الأحلام التى يجعل الحالم فيها الشخص يعتقد أنه يرى أو يسمع .. يعتقد أن شخص يضربه فيهم هو بالضرب .. أو يعتقد أن شخص يحدثه فينطلق فى الرد عليه – فهو يسلك سلوك إيجابى حركى ولفظى وهو يدعى حدوث الضرب والكلام .

ثانيًا – (أحلام الحس المتزامن) .. فإذا سمع مواء قط يتحول فى الحلم إلى هدير صاخب لجمهرة من الناس .

ثالثًا – (الأحلام المحيطة) التى تستمد من الأشياء المجاورة .. فالنائم يدرك بالرغم من نومه .. فإذا أضىء مصباح الغرفة عليه يحلم بأنه يحرق .

رابعًا – (الأحلام الباطنة) وهى أكثرها عددا وتنتج عن الشخص العادى وتحدث فى البقظة وتعادل الأشياء ذاتها .

فنرى إلى أى مدى تؤثر الأحلام بصورة مباشرة وأساسية أو شبه أساسية فى سمات الأعمال الفنية وخاصة المدرسة التعبيرية لأن الفنان التعبيرى يخرج وجدانه وأحاسيسة الداخلية إلى سطح أعماله بكل صراحة ووضوح فى تعبيرية صريحة بما يحسه ويدركه وينفعل به سواء حاضرًا قريبًا أو مستقبلاً أو ماضى أسطورى أو لا شعورى يدفعه ويفرض عليه (لأزمات الخيال) فى رمزية ثابتة متآلفة مع إنتاجه الفنى طوال حياته ..

ونرى ذكريات الماضى البعيد تطارد دائما الفنان (شيم سوتين) (١٨٩٤ – ١٩٤٣) ذلك الفنان الآتى من بلدة (سميلوفتش) بجوار (منسك) بروسيا وعاش حياة التصعلق فى فينا حتى أتم دراسته وكان يعمل فى صباة صبى حائك ملابس وله عشرة أخوة وأب فقير .. وكانت ترسل له أمه طعامه المكون من (رغيف أسود وسمك رنجه وخيار مملح) وبعد سنوات طويلة نرى الصبى حايم سوتين يتذكر سمك الرنجه ويرسمه فىّ أعماله

بإحساسه بالمرارة والإهتزاز النفسى .. ويعمل كصبى مصور فتوغرافى ويطرد من عمله . وينهى دراسته فى مدرسة الفنون الجميلة بفينا وينتج أعمالا لها الإحساس الحزين والتشاؤمى الناتج عن آلامه فى حياته وكفاحه من أجل العيش والجوع الذى يطارده والخوف والاضطهاد النابع من أصله اليهودى .. وقد لأزمه هذا الإحساس كأسلوب فنى طوال حياته حتى بعد أن أبتسم الحظ له وأصبح ميسور الحال فى باريس حيث أتم دراسته فى مدرسة الفنون الجميلة بباريس . ويتأثر بالمجزر العام بشارع (دانتريج) حيث كان يتقابل يوميا مع الفنانين المثاليين وينتج لوحات (طبيعة ميته) .

إن مأساة حاييم سوتين التى عاشها بقلبه وجسده تظهر واضحة فى أعماله (الجوع – المرض – الاضطهاد – الخوف) تلك المآسى والمخاوف نسجت خيوطا عنكبوتية على رؤيا ذلك الفنان منذ بدء حياته إلى مماته لأنها لم تفارقه . وإن فارقته لحين تعاوده مرة ثانية بصورة أقوى . إن أشباح الماضى تطارده مثل بن بلده (مارك شاجال) . إن الأساطير الخرافية الشعبية الروسية وحكايات الجن والأشباح والقصص الدينى اليهودى .. وسنين الحرمان الطويلة جدًا هما مفتاح فهم إنتاجه الفنى ،إنه يصرخ بشدة وهلع ولكن بصوت خائف مفزوع يحس بهذه الصياح المشاهد للوحاته إن صرخاته ميتة فى عوالم الخوف والاضطهاد والحرمان . إن حاييم سوتين كان متواضعا جدا وكان هدفه التعبير بإحساس عظيم عما بداخله الذاتى . إنه فنان تعبيرى تنحى إلى رمزية مأساوية .

كان ينتظر الإلهام بصبر شديد .. وإذا جاءه يرسم بهوس شديد تحت المطر وفى العواصف بانفعالية وتداخل وانصهار مع عمله الفنى ونموذجه ... كان دائما عقله الباطن ملهمة ومحرك طاقته الفنية .. فيأتى بالوان غنية ومنسجمة بها رمونية حارة معبرة عن مأساته الداخلية .

إن مناظر (الدجاج المعلق) كما كانت فى مخيلته أيام طفولته وتلك السمكات المحنطة (الرنجة) التى كانت أمه ترسلها له فى نهاية الأسبوع أثناء عمله كصبى حائك ملابس .. تعود فى الظهور بأعماله داخل المنازل البرجوازية مما يعطى إحساس بالصدمة المندهشة لدى المشاهد فى تناقض مفاجىء ..

فنراه يأتى بأشكال مهتزة بعنف توضح شناعة البشرية بصورة ممسوخة تحمل فى طياتها إحساس قاسى مبالغ فيه مما كان يدفع الفنان نفسه لتحطيمها بعد إتمامها ..

أنها أعمال لها الدراما العنيفة لعفن البشرية والعلاقات الإنسانية التى عانا منها الفنان فى حياته كثيرا . ...

وكانت لديه مهارة فى استخدام يده باستعمال الفرشاة على اللوحة كشىء مرادف لعبقريته .. ونرى ذلك الإحساس المتشابه لأعمال سوتين وكوكوشكا ذلك الفنان النمساوى الذى اشتهر فى برلين بألمانيا كفنان تعبيرى ومعبرًا عن الإتجاه التعبيرى الجديد (الموضوعية الجديدة) .إن رائحة أعمال سوتين ونقدها الإجتماعى للنفس البشرية ذات الإحساس بالظلم والاضطهاد وعفن العلاقات الإنسانية تحمل فى طياتها تشابه بأعمال المصور النمساوى الألمانى كوكوشكا .. وخاصة الصور الشخصية للفنانين – وتلك الأعصاب النافرة والظاهرة على سطح الجلد فى أعمال كوكوشكا (وهو شخصيا كان يعانى من التهاب الأعصاب) .

ونرى تلك التأثيرات الدرامية فى أعماله المتأثرة بفان جوج الفنان الهولندى الثائر فى الأسلوب الحاد فى مواجهة اللوحة بالألوان القوية وضربات الفرشاة الخشنة ولكن بعصبية أقل من فان جوج الأكثر ثورة من جراء المعاناة المرضية العصبية التى انهكت قواه فى أواخر أيامه .

ونرى سوتين يحمل معه استعداده للتعبيرية من مسقط رأسه روسيا مثل شاجال وكاندنسكى وجاولينكس .. ولكن حياة ذلك الفنان الهارب من (سميلوفتش) إلى فينا ثم إلى باريس هى سلسلة من الاضطهاد والفقر والخوف المركب خوف أزلى وراثى وخوف واقعى من جراء مطاردة النازين وتعقبهم له .. كل ذلك جعل سوتين ينسى واقعه ويهرب من أرض الواقع إلى عقله الباطن وأحلامه وهواجسه فى دراما نفسية حادة وواضحة .

ويظهر ذلك فى وجوهه المصورة وفى سنة ١٩٢٢ يبدأ فى رسم سلسلة من الدراسات المباشرة للوحات (المتناولات – الحلوانية – الفراشين ..) .

فنراه يصور نماذجه بأن يخلع عنها قناعها ويجردها من ثوبها الخارجى كما لو أنه يستجوبها كمحقق .. فنراه يهتم بمعنى الموت والتعفن والتحلل وتشريح الحيوانات وينفذ كتاب (جروم) عن تشريح الحيوانات .. ونلاحظ أن ذلك الفنان الروسى اليهودى المهاجر إلى باريس لم يفقد أصالته ولا أسلوبه ولا ماضيه وهواجسه فى فرنسا بل صقلها

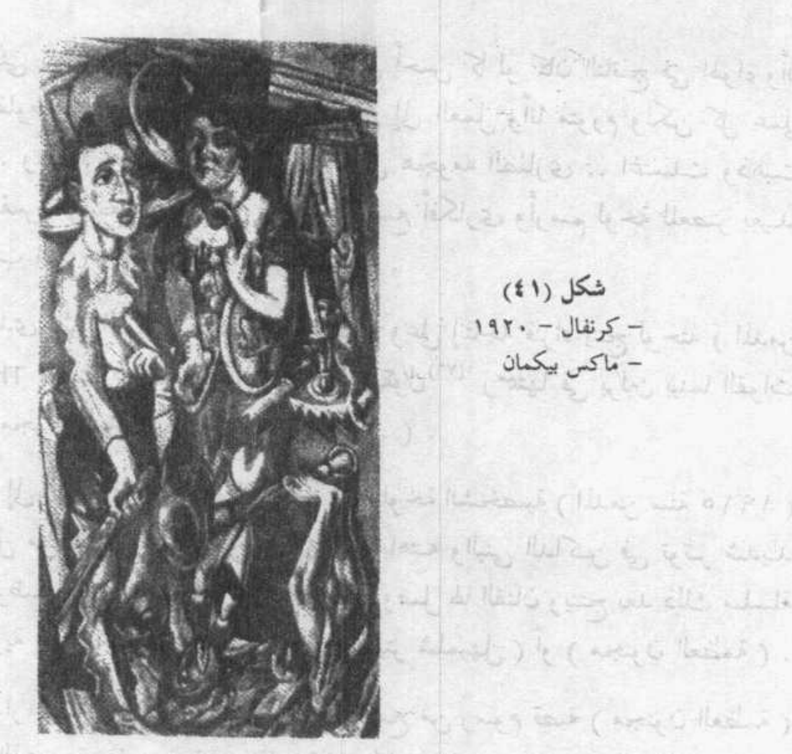
وعبر عنها في أسلوب فني متفرد يعطي قيمة لمدرسة باريس التي لا تمحو أو لا تسلب ولا تفرض أسلوبها على أي فنان قادم إليها .. بل تساعد في نمو عبقريته والمحافظة على أصالته .

وبعد إندلاع الحرب الغالمية الأولى يتطوع الفنان بيكمان للخدمات الطبية ويرسل إلى بروسيا الشرقية ثم إلى (الفلاندر) ويتقابل مع هيكل هناك ويصاب[٧٣] (بانهيار عصبي سنة ١٩١٥ ثم يسرح بيكمان من الخدمة وقد جعل من أجازته مع الماضي وحده كاملة ليس فقط في عمله ولكن فيّ حياته الشخصية أيضًا .

فقد ترك زوجته واستقر في فرانكفورت ولكن أخذ وقتا طويلا قبل أن يتمكن من التخلص من رعبه وخوفه في الرسم والتصوير الزيتي ويجعل نفسه آمنا ضد الموت والخطر) .

ونراه ينتج لوحته (صورة شخصية مع منديل أحمر سنة ١٩١٧) شكل (٣٩) ذات رؤيا شبحية ومخيفة ويظهر فيها يستند على إطار اللوحة .. وينتج لوحة (المسيح والمرأة التي أخذت بالزنا سنة ١٩١٧) وتطارده أشباح الحرب والخداع الدائم في الحياة والموت فيصور أعماله من خلال بعد نفسي وفلسفي متأثرًا بتجربته المريرة في الحرب ويصور الحياة كمسرحية هزلية بعيدة عن المرح منذ عام ١٩٢٣ فنرى لوحة (كرنفال سنة ١٩٢٠) شكل (٤١) و (قبل الحفلة التنكرية سنة ١٩٢٢) شكل (٤٠) ولوحته شديدة الدراما والرعب والقتل (الليل سنة ١٩١٨ -١٩١٩) شكل (٧٨) في رؤيا توضح انتصار الظلم على الخير .. فظلال الحرب الكئيبة وإنهياره العصبي جعله لا يهتم بالعاطفة أو الوجدان وعبر عن استمرارية التعذيب وإعطاءه الزمن المطلق .

ويذكر بيكمان[٧٤] (لا يوجد شيء أكرهه أكثر من العاطفة .. إن الأقوى والأعمق هو رغبتي في أن أسجل الأشياء التي لا يمكن التعبير عنها للحياة لتصبح ، والأقوى والأعمق والأثقل على وجودها يحترق في داخلي فكلما اغلقت فمي باحكام كلما أصبحت رغبتي أكثر برودا في أن أحتوي هذا النبت الناشز المخيف للحيوية وأن أحبسه في خطوط وأسطح زجاجية شفافه ، أن أقمعه وأن أخنقه .. أنني لا أبكي .. أني أكره الدموع كعلامة للعبودية .. إنني دائمًا أركز على الشيء الضروري - على ساق أو ذراع وعلى الإحساس المدهش لتقصير الخطوط عبر السطح وتقسيم الفراغ وعلى اتحاد الخطوط المستقيمة وعلاقتها بالأخريات المنحنية ..



شكل (٤١)
- كرنفال - ١٩٢٠
- ماكس بيكمان

إن الإستدارة فى السطح والعمق فى الإحساس بالسطح هو هندسة اللوحة .. التقوى ، الله ، يالها من كلمة جميلة أسيىء استخدامها كثيرًا . إننى إذا كان لى أن أوُدى عملى فأننى فى النهاية سأموت .. إن اليد المرسومة أو الوجه العابس أو الباكى ذاك هو عقيدتى ، إذا كنت أحس شيئًا فى الحياة ، إنه ذلك ...) .

نرى إلى أى مدى تأثر الفنان وأثرت فيه الحرب العالمية الأولى والتى أصيب فيها بالإنهيار العصبى .. واستطاع بيكمان بقوة إرادته أن يتخطى مرحلة المرض الهستيرى ويمر بمرحلة نقاهه ويعاود الإنتاج مثلما حدث لكير شنر (١٨٨٠ - ١٩٣٨) الذى تعدى مرحلة النقاهة ولكنه ينتحر فى سنة ١٩٣٨ بعد شفاءه تمامًا من ذلك المرض الذى داهم ادفارد مونش (١٨٦٣ - ١٩٤٤) وفان جوج (١٨٥٣ - ١٨٩٠) فنرى (كير شنر) عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى كان فى برلين وأحس أن الذى يحدث ضد الإنسانية والخير والقيم السامية . ولم يستطع استيعاب أحداث الحرب فشاهد الإنسانية تتحطم من حوله ويذهب بعد انهياره العصبى إلى (كونجستين - تاونس) للعلاج ويذكر[٧٥] (إن أثقل الأعباء جميعًا هو ضغط الحرب والسطحية المتزايدة .

إنها تعطينى بإستمرار الإنطباع بكرنفال أننى أحس كما لو كان الناتج فى الهواء وأن كان شىء مقلوب رأسًا على عقب .. أنى أترنح إلى العمل وأنا متورم ولكن كل عملى بلا جدوى .. وأن الإعتدال يخرق كل شىء فى هجومه الضارى .. اغتسلت وذهبت مرة أخرى لنفس الوضع ظللت أحاول أن أستجمع أفكارى وأرسم لوحة للعصر بعيدًا عن الإضطراب الذى هو مع كل هذا وظيفتى) .

وندرك مدى تأثير الإنهيار العصبى على كيانه وعلى إنتاجه فنراه ينتج لوحته (المدمن – The Drinker) سنة ١٩١٥ شكل (٧٩) ويقول[٧٦] رسمتها فى برلين بينما القوات العسكرية المزمجرة تمرتحت نافذتى ليلا ونهارًا ..) .

ويبدو بها إلى أى مدى يظهر الفنان نفسه فى اللوحة الشخصية (المدمن سنة ١٩١٥) شاحب وهزيل من خلال خطوط وألوان زرقاء باهته والبنى الداكن فى توتر شديد وحركة يده توضح مقدار الإنهيار واللامبالاه التى وصل لها الفنان وينتج بعد ذلك سلسلة رسوماته الحفرية على الخشب الملونة عن قصة (بيتر شلميهل) أو (مجنون العظمة) .

ونرى مقدار التوتر العصبى والإضطراب الواضح من رسوم قصة (مجنون العظمة) ذلك الشاب الذى وقع فريسة قوى غامشة سيطرت على قدره وباع لها ظله .. فنرى هناك شبه واضح بين هذا الشاب والفنان ويذهب بعد ذلك فى سنة ١٩١٧ إلى سويسرا للنقاهة .

فالإنهيار العصبى الذى حدث للفنان كيرشنز أثر على رؤياه الفنية حتى بعد شفائه نرى أسلوبه حدث له كثير من التغير فى لوحاته عن الطبيعة فى جبال الألب ونرى فى لوحه (ليلة شتاء يضيئها القمر سنة ١٩١٩) تختفى الإيقاعات الجريئة الصعبة لأعماله الماضية فى برلين .

وعند استعادة صحته تمامًا فى سنة ١٩٢٢ ينتج أعمالا لها الشفاقية اللونية ويصمم رسومات للأنسجة القماشية بموضوعية جديدة .. وينتحر فى سنة ١٩٣٨ .

ويتحدث العالم (كير تشتمر) فى نظريته حول الارتعاد الهستيرى طبقا لملاحظاته عن حالات الارتعاد الهستيرى التى عالجها أثناء الحرب العالمية الأولى على الجنود وخلص إلى (إن الإرتعاد الهستيرى هو تكوين بيولوجى يتشكل باستجابة للقلق .. وعندما تزول حالة الضغط الإنفعالى . تنحسر الحالة وتختفى ، ذلك ما لاحظه على الجنود الذين

كانوا ينسحبون من الأزمة وفرائصهم ترتعد ، ولكن فى أغلب الأحيان كانت حالة الارتعاد تنحسر ، وفى حالات أخرى كانت أعراض الارتعاد لا تزول أو تبقى لتصبح أعراضا هيستيرية دائمة ..) .

وخلص (كرتشتمر)[٧٧] إلى أن كثير من الجنود كانوا يستسلمون للمرض بطريقة لا إرادية – ولا شعورية لكى يهربوا من الخطر أثناء القتال .

ويستمر كرتتشمر قائلا : (إن رغبة الفرد فى أن يسقط مريضا لينسحب من الخطر تأتى من أن الانعكاسات المختلفة التى تحدث أثناء المعركة يمكن أن تدعم بحالة انتشار عصبى إرادى يخلق حالة توتر من نوع ما فى جميع أجزاء الجهاز الحركى ، وبذلك تتضخم رعدة الركبة . وذلك بسبب شدة قبضة اليد على السلاح مما يترتب عليه من توتر عضلى عام ، وأحيانا قد يصل فعل منعكس معين بسيط جدا إلى أعلى من العتبة الفارقة للإدراك بسبب حالة التوتر العضلى هذه .. وهذا يفسر حالات العصبية الشديدة فى إستجابة الجنود أثناء المعركة للمثيرات الحسية البسيطة – إن أهم ما يسهل الاستجابات الانعكاسية حالة التأهب العضلى العام التى تتبع الفعل الإرادى كالإمساك بالبندقية مثلا .. ويرى (كرتشمر) أن حالات التقلص العضلى . حتى فى الأجزاء غير المستعملة فى الحرب كالساقين مثلا . ترجع لأن الجندى يعيش فترة طويلة وعضلاته مشدودة بقوة قد تعرضه للتقلص . أو تجعل استجابته لمثير معين استجابة ارتعادية ، وتقوى هذه الاستجابات العضلية بطريقة لا شعورية عن طريق انتشار التوتر العضلى فى أجزاء الجسم المختلفة مما يجعلهم يستجيبون انعكاسيا – وبصورة لا شعورية – لمثيرات من نوع ما – ولهذا إذا استمرت حالة التوتر الانفعالى نتيجة للرعب الشديد بعد زوال الموقف . فإنها تؤدى إلى درجة من التوتر العضلى . قد تجعل بعض أجزاء جسم الفرد تستجيب بالتقلص المتردد والمتذبذب فى عضلات معينة طالما كانت حالة الانفعال قائمة ..) .

ونرى إلى أى مدى أثرت حالة الانهيار العصبى على الفنان (ماكس بيكمان) أثناء خدمته فى الحرب العالمية الأولى فى شخصيته وفى إنتاجه الفنى كنتيجة لذلك .

كما نرى من خلال التحليل النفسى لأعمال فنانى المدرسة التعبيرية سمة الإحساس بالاغتراب والدراما الذاتية . وعدم التكيف مع أوضاع المجتمع من حولهم لأن الرؤيا التعبيرية ذات سمات ثورية متمردة على التقاليد القديمة المدرسية فى بناء اللوحة ومفرداتها التشكيلية وأيضا فى ثورة على الرتابة والجمود فى المجتمع بادراك لآلام الآخرين ورؤيا

لغد أفضل وحياة يشملها العدل والحب وذلك يفسر انهيار عديد من الفنانين التعبيريين أثناء الحرب مثل (كيرشنر) (وبيكمان) وغيرهما لما شاهدوه من صدمة للمشاعر الإنسانية وقضاء الإنسان على أخيه الإنسان .

فدائما الفنان التعبيرى ذا وجه نظر واتجاه يختلف مع الأوضاع السائد المستقرة مما يجعله يعيش عصره غريب عنه يعانى الغربة داخل وطنه فى اغتراب واضح فى إنتاجه وسلوكه فنرى المصور (ايجون سخيل - ١٩١٨) يؤكد فى سنة ١٩٦٠[٧٨] (آمل لو استطعت أن أغادر فيينا فى الحال . كم هى كريهة - كل فرد يحسدنى ويريد أن يحطمنى ..) .. نرى إلى أى مدى يريد ذلك للفنان الموهوب أن يغادر وطنه لشعوره بالاضطهاد وعدم التشجيع .. ولكن بعد فترة من الاستقرار يؤسس (صالة الفن) التى كان من أهدافها توقف هجرة المواهب خارج النمسا وأن كل أولئك الذين أنتجتهم النمسا يجب أن يكونوا قادرين على العمل من أجل شرف النمسا .. ونستطيع المقارنة بين لوحته (صورة شخصية سنة ١٩١٠) - شكل (٦١) ذات الإحساس المضطرب والأطراف الملتوية فى إحساس أليم وبلا خلفية فى فراغ وبين لوحته (عناق سنة ١٩١٧) ولوحته (العائلة سنة ١٩١٧) ونرى البعد العاطفى الوجدانى والاجتماعى الواضح من خلال استقراره وتحول حالته النفسية إلى الهدوء والاستقرار الفنى والاجتماعى فى إحساس بالتآلف مع المجتمع الذى يعيش فيه فى تكيف وصحة نفسية واضحة .

ويذكر د . عبد الرحمن عيسى عن الصحة النفسية بقوله[٧٩] (يجب أن نؤكد أن الصحة النفسية فى جوهرها مسألة نسبية وليست مطلقة ونحن نعلم أن الفرد السوى يخاف ويشك ويثور ويغضب وينفعل ويفرح ويحزن .. ولكن كم من الغضب نعتبره أمرا عاديا وكم نعتبره شاذا .. بعبارة أخرى ما هو الحد الفاصل بين الصحة والمرض ؟ . نقول أن التكيف Abjustment المطلق لا يمكن تحقيقه لأن كل منا لابد وأن يكون لديه بعض مواطن الضعف . فمسألة التوافق مسألة نسبية والتوافق لا يكون إلا فى الدرجة ... أما (أنجلش) فإنه يؤكد أهمية صفة الديمومة فيما يملكه الفرد من خصائص الصحة النفسية فيعرفها بأنها (حالة دائمة دواما نسبيا بحيث يكون الشخص متكيفا تكيفا حسنا ولكنها ليست الخلو من الأمراض ...) ولابد للفرد أن يسعى إلى تحقيق التكيف بين عناصر ذاته المختلفة وكذلك بينه وبين المجتمع الذى يعيش فيه . ولكن ليس تحقيق التكيف بالأمر الهين إذ يعترض الإنسان كثير من المشكلات التى تعرض حياته للاضطراب لذلك

يلجأ الإنسان إلى كثير من العمليات العقلية اللاشعورية كالتبرير Rationaliration أو الكبت Repression والإسقاط - projoctionوإذا فشل فى تحقيق التكيف فإنه يبتعد عن حالة السواء Normalityويقترب من حالة الذود أو المرض وكلما كان الإنسان أقدر على حل مشكلاته حلا منطقيا كلما كان أميل إلى اكتساب الصحة النفسية ...) .

وتعرف الصحة النفسية[٨٠] (الصحة النفسية هى الشرط أو مجموع الشروط اللازم توافرها حتى يتم التكيف بين المرء نفسه وكذلك بينه وبين العالم الخارجى تكيفا يؤدى إلى أقصى ما يمكن من الكفاية والسعادة لكل فرد والمجتمع الذى ينتمى إليه) .

ونرى إلى أى مدى كانت الصحة النفسية أو عدم تكيف الفنان (سخيل) مع مجتمعه ولكن بعد فترة من التوتر وذهابه إلى برلين وتأكيد ذاته كفنان تحدث عنده حالة من التكيف مع نفسه أولا ثم مع مجتمعه وبلاده ويؤسس جمعية تساعد على نهضة بلاده النمسا وعدم هجرة الخبرات منها .. ويظهر ذلك فى تغير أسلوبه الفنى بشكل واضح .

ونرى الإحساس بالعزلة والاغتراب يظهر في أعمال وسلوك ماكس بيكمان بعد اصابته بالانهيار العصبى وشفاءه منه فنراه ينتج أعمالا ذات أبعاد نفسية وأشباح ودمار وتعذيب حاد مثل لوحة (الليل سنة ١٩١٨ - ١٩١٩) و(قبل الحفلة التنكرية سنة ١٩٢٢) فالأشكال متباعدة ليس بينها أى علاقة فى أسلوب بارد بعيد عن العاطفة .. وفى برود تعبيرى يعطى الإحساس باستمرار المأساة .



شكل (٧٩)
- المدمن - ١٩١٥
- أرنست كيرشنر

ونرى أيضا الدراما الذاتية فى لوحة (المدمن سنة ١٩١٥) شكل (٧٩) للفنان كيرشنر وفى لوحة (الرجل الذى قطع أذنه سنة ١٨٨٩) للفنان فإن جوج وأيضا فى لوحة (صورة شخصية سنة ١٩١٠) للفنان أيجون سخيل .

ونرى الإحساس بالغربة والاغتراب فى أعمال المصور البلجيكى (جيمس أنسور) فنراه يصور بنى عصره فى جمهرة من المهاجرين لابسى أقنعة الزيف وملابس تهريجية فى موكب للزيف والرياء والكذب الدائم على الإنسان البسيط من بنى عصره .

ونفس الإحساس يعيشه ماكس بيكمان بعد مطاردة (النازى) له وتعقيبه له فى وطنه وخارج وطنه مثل (أتوديكس) و(جورج جروز) وبول كلى وسوتين .

ونرى عام ١٩٣٧ تقيم السلطات الألمانية فى ميونخ معرضا كبير يضم أعمال الفنانين التعبيريين وأطلق عليه (معرض الفن المنحل) ومنحت الجائزة الأولى لكوكوشكا .. وجردت المتاحف من أعمال بيكاسو وبراك وفلامنك . ورووه وهرب كيرشنر إلى سويسرا وانتحر هناك وقبض على أتوديكس .. وأدرج جميع التعبيريين فى القوائم السوداء ومنعوا من الرسم أو عرض أعمالهم .

ففرض على التعبريين الاغتراب والغربة داخل أوطانهم وخارجها من السلطات النازية .. مما أظهر سمة الاغتراب والتمرد بقوة فى أعمالهم وهى أصلا موجودة والتى من أسبابها غضبت السلطات النازية منهم .

كما نلاحظ سمة التجديد المستمرة فى أعمال (بيكاسو) لها الدلالة النفسية الواضحة فعند وصول بيكاسو إلى باريس فى بداية حياته الفنية وأقام أول معرض له وفوجئ بهجوم النقاد عليه واتهامه بأنه مقلد ... واضطر لإثبات عكس ذلك الرأى طوال حياته فكلما استقر على وضع فنى وأسلوب ومدرسة بعينها يذهب إلى غيرها بحثا عن الجديد بحيث يكون هو رائدا لها فنراه ينتقل من المرحلة الزرقاء إلى الوردية إلى التكعيبية ثم السيريالية والتجديد فى حركة مستمرة إلى الامام دائما فى شعور نفسى بإثبات خصوبته فى التجريد وعدم التقليد كرد فعل للفشل والهجوم الذى منى به فى أول معرض له فى باريس عندما وصل إليها فى سنة ١٩٠٠ وكان قد بلغ التاسعة عشر من عمره حينذاك .. ونراه يهتم بالمرحلة التاريخية التى أنتج بها لوحاته فحالته النفسية تتغير مع كل عمل فنى ينتجه ذلك

واضح فى جميع أعماله .. فنرى فن بيكاسو هو تسجيل للحيوية والتغيير المواكب لحالته النفسية .

وبعض النقاد يعتبروا التغير المستمر فى أسلوب بيكاسو هو قرينه فشل وعجز لأن تلك السرعة فى التغير يقصد منها الفنان إثبات قدرته على التجديد وعلى أن موهبته لها غزارة الأنهار الأصيلة الهادرة... وبذلك حقق الفنان بذلك شهرته وشخصيته كفنان مجدد ومبدع.. واختلف حول أعماله جميع النقاد.. كدليل على أصالتها وشمول مضمونها العام.

ونلاحظ عندما اقترب بيكاسو من الشيخوخة ازداد عناده أتت أعماله تلخيصا لذكريات حياته الطويلة مثبتا رؤياه التاريخية وشعوره اللحظى من خلال الخطوط لرسوماته ونراه يكثر من الرسومات ذات الرموز الجنسية كرمز لمقدرته الشابة ويرسم جسم المرأة وكأنه يمارس معها الجنس ويستعير رموز حيوانية فى بعد نفسى واضح ويستعمل رأس الثور كدليل على العنف والتهور والقمع فى أعماله السياسية والعاطفية مثل لوحته (جورنيكا سنة ١٩٣٧) واستخدامه لرأس الثور كدليل على القمع والطغيان والظلم .

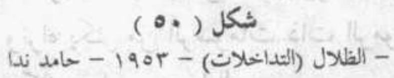
فالتحليل النفسى لبيكاسو يضىء العديد من جوانب أسلوبه الفنى الدائم المستمر فى التجديد والملئ بالرموز التى أخفى الفنان تفسيرها فى حياته ...

كما نرى الذكريات والبيئة ومشاكلها واناسها تؤثر فى أعمال الفنانين التعبيريين فى مصر فالحارة الشعبية والرموز الشعبية مثل القلة والزير والكرسى الخشبى القديم والقبقاب والوجوه الشعبية للرجال والنساء والأطفال دائما فى أعمال حامد ندا والجزار وجاذبية سرى من خلال بعد نفسى مرتبط بأيام الصبا والطفولة فى رباط وثيق مع التقاليد الأصيلة فى المجتمع المصرى وتقاليده وقصصه الشعبية فنرى لوحة (تعويذة سنة ١٩٥٢) للفنان عبد الهادى الجزار ومدى تأثيرها النفسى المرتبط بالحسد والخرافات الشعبية ولوحة (أبو أحمد الجبار سنة ١٩٥١) شكل (٤٢) ولوحة (شواف الطالع سنة ١٩٥٣) شكل (٤٦) ذات البعد النفسى التعبيرى العميق وارتباط الفنان بمعتقدات البيئة من الاعتقاد فى رؤية البخت والطالع من خلال قراءة فنجان القهوة ، وأيضا فى لوحة (تحضير الأرواح سنة ١٩٥٣) ولوحة (عالم الأرواح سنة ١٩٥٣) نرى البعد النفسى والفلسفى من خلال رؤيا تعبيرية عميقة لعالم الأرواح والموتى وأسراره فى اعتقاد راسخ لدى الفنان بذلك العالم الذى لامسه فى بيئاته الشعبية بحى (السيدة زينب والحسين) وهو القائل (دعنى أعيش فى السحر الذى أحبه فإنى لا أريد أن أعرف ما هى الأشياء ...) .



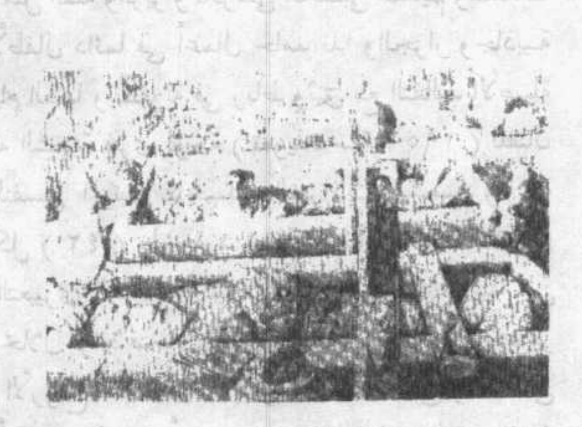
شكل (٤٢)
– أبوأحمد الجبار – ١٩٥١ – عبدالهادى الجزار





شكل (٥٠)
– الظلال (التداخلات) – ١٩٥٣ – حامد ندا

وأيضا الفنـان حامد ندا نرى لأزمات الخيال المرتبطة بالبيئة الشعبيـة التى نشأ فيهـا بالقاهرة (حى الخليفة) نرى الكرسى الخشبى الصغير فى لوحة (الدراويش) والزير المكسور والقبقاب والسبح الطويلة كبعد فلسفى ونفسى يربط الفنان بالجو الدينى حيث والده من رجال الدين .. فنرى الرؤيا الشعبية الممزوجة بالأثر الدينى فى المسابح والدراويش بجوار الأضرحة والمساجد فى لوحته قارئة الحظ(٤٩) ولوحة ظل القبقاب شكل(٥١) وأيضا فى لوحة (وئام) شكل(٥٢).



شكل (٨١)
عالم الأرواح – ١٩٥٣ – الجزار



شكل (٤٦)
شواف الطالع – ١٩٥٣ – الجزار

ونرى البعد الإنسانى والاجتماعى بإحساس مفعم بالعاطفة والإحساس بآلام البشر فى سلسلة أعمال الناس والبيوت (١٩٦٨ - ١٩٧٣) للفنانة المصرية جاذبية سرى ومدى رؤيتها لعالم الحزن والفقر والتداخل بين مفهوم البيوت وبين عالم الأحلام والأمانى لدى أبناء الشعب البسطاء فى تعبيرية اجتماعية واضحة .

فنرى أن التحليل النفسى يعتبر مدخلا هاما لشرح الأعمال التعبيرية من خلال ماضى الفنان البعيد والمعاصر وأيضا من خلال أحاديثه ومذكراته وتعليقاته والأحداث التى مر بها وأثرت فيه بشكل واضح وظهر أثرها على ، أعماله بصورة أو بأخرى من خلال لازمات الخيال والرموز والأسلوب المميز لشخصية الفنان فى بعد شعورى ولا شعورى واضح لأعمال الفنان .

فالتحليل النفسى يلقى كثير من الضوء على شرح الأعمال التعبيرية لأن الفنان التعبيرى يخرج أحاسيسه وهواجسه ومخاوفه ورؤيا فى صراحة وحرية على سطح لوحاته بلا خجل أو خوف فى تحرر وانطلاقة قوية . فيجئ التحليل النفسى عامل مهم فى شرح أعمال المدرسة التعبيرية المغرقة فى الذاتية تلك الذاتية التى تؤكد أهمية التحليل النفسى كمدخل لشرح أعمالها .

ثالثا : الدور الاجتماعى والإنسانى للمدرسة التعبيرية :

للأعمال التعبيرية سواء تنتمى للمدرسة التعبيرية الحديثة فى مطلع القرن العشرين أوالأعمال ذات السمات التعبيرية منذ القرن الثالث عشر . نرى بها تحررا فى التقاليد الأكاديمية المدرسية وأيضا فى الرؤيا المتحررة والمضمون الاجتماعى والإنسانى الذى ينتقد ويوضح المظالم والانحرافات فى العصر الحديث برؤيا ناقدة اجتماعية وإنسانية وأحيانا سياسية .

فنرى الأعمال التعبيرية باختلاف المكان والزمان التى انتجت فيه تحمل مضمون ثورى ودافع للتغير الاجتماعى والرؤيا المتحررة لحياة أفضل . وتحمل الأعمال التعبيرية التغير الدائم والثورة على التقاليد الفنية والاجتماعية فى خلفية إنسانية بها وإحساس بحب الإنسان والخير له .. فنرى شعارها (الإنسان خير) .. فى ألمانيا .

ونلاحظ أن الفنان التعبيرى يظهر عالمه الداخلى الخاص وأحلامه وخياله على سطح لوحاته بلا خوف أو خجل فى تحرر نفسى وانسانى من أى قيود تقليدية اجتماعية أوبيئية

فأصبح الإنسان له السلوك الخاص به والعالم الخاص الذى لا يخجل منه أو يخفيه متأثرة بأبحاث عالم النفس التحليلى ومكتشفات (سيجموند فرويد) فى الشعور واللاشعور وعدم الخجل من الماضى السحيق أو الهواجس والأحلام الذاتية .

فالفنان التعبيرى أصبح إنسان له استقلاله الذاتى والسلوك المنفرد الذى يجهر به بكل تلقائية وفطرية بلا خجل وبكل تحرر وحرية . مؤكدا إنسانيته وفرديته وتفرده داخل مجتمع الإنسانية الكبير .

فهناك فنانين تشكيليين تعبيريين أنتجوا الشعر والمسرحية وألفوا القصص الأدبية الناجحة وأثروا وتأثروا بكتاب المسرح والشعر والقصة المعاصرين لهم .. فى تأثير وتأثر دائم بالمجتمع .

وأصبح الإنسان هو موضوع اللوحة ومحورها الدائم فى تأكيد على ذاتية الإنسان وسلوكه الخاص واستقلاله الثقافى والاجتماعى والسلوكى .

وتغيرت نظرة الفنان التعبيرى إلى الموضوعات الدينية فنراه يعبر عنها بأسلوب أكثر خشونة وطبيعية من خلال الخطوط السميكة والانفعال التعبيرى فى البناء الفنى للوحة . وبعد الفنان التعبيرى عن المثالية الجمالية والهدوء التصوفى الذى ارتبط بالمشاهد الدينية .. فأصبحت اللوحات الدينية قريبة إلى الواقع المعاش للمشاهد العادى .

كما اتسمت الأعمال التعبيرية بالدراما الذاتية للفنان ذاته وظهرت الصور الذاتية التى أنتجت وتوضح معاناة الفنان تجاه واقعه المعاش فى نظرة متحولة إلى فن الصور الشخصية بأسلوب تعبيرى واضح .

وانعكست الروح المتمردة للفنان التعبيرى على أعماله الفنية التى تتناول الطبيعة فنراه يصور الطبيعة بأسلوب خشن وعنيف وأحيانا ينحيها ويبعدها ويستغنى عنها كنموذج لأعماله .. فى روح متمردة وقلقة تجاة الطبيعة والمجتمع .

فنرى الأعمال التعبيرية لها البعد والدور الاجتماعى والإنسانى الواضح فى الفنان ذاته كإنسان منتج للعمل الفنى وفى رؤياه المتمثلة فى إنتاجه الفنى ذا المضمون الثورى الاجتماعى والإنسانى بمفهومه الواسع كمدرسة ثورية تصرخ فى وجه المجتمع الحديث وتحاول إظهار عيوبه ونواقصه من خلال رؤيا تعبيرية قلقة .. تؤكد ذاتية الفنان من حيث وجوده – كإنسان له الاستقلال الذاتى والنفسى والثقافى الاجتماعى والوجدانى داخل

المجتمع الذى يعيش داخله .. يتأثر به ويؤثر فيه فى رؤيا لها – طابع الثورة والتمرد الدائم .

* **الدراما الذاتية فى اللوحة التعبيرية :**

فنرى الأعمال التعبيرية بها دراما ذاتية تظهر المأساة الذاتية للفنان بلا خجل فى شحنة تعبيرية واضحة فنرى فى لوحة (المدمن سنة ١٩١٥) لكير شنر قد صوره نفسه فى حالة انهيار فى إحدى المحلات العامة مستندا إلى منضدة وعليها كأس وفى وضع بيضاوى مائل وملامح وجهه باهتة غائبة فى عالم اللاوعى والهروب من الواقع وحركة يده اليمنى فى وضع لامبالاة تؤكد أزمته النفسية أبان الحرب العالمية الأولى وقد قال عن لوحة (المدمن سنة ١٩١٥)[٨١] (رسمتها فى برلين بينما القوات العسكرية المزمجرة تمر من تحت نافذتى ليلا ونهارا ...) وينتج سلسلة رسوماته الخشبية المحفورة (عن قصة مجنون العظمة . بيتر شميلهل) ومنها لوحة (صراع سنة ١٩١٥) وكان غالبا يصور بطل القصة الذى باع ظله مقابل الذهب وهام على وجهه بعد فقدان كيانه كإنسان . كان يصوره على أنه هو نفسه وبنفس الملامح فى دراما ذاتية واضحة مثل لوحة (المدمن سنة ١٩١٥) ونراه يعلن بعد انهياره العصبى فى سنة ١٩١٧ (إننى أصور بأعصابى وبدمى) . ويسافر إلى سويسرا للاستجمام فى فترة الحرب ثم يضع نهاية لحياته بانتحاره فى سنة ١٩٣٨ .

ونلاحظ فى لوحة ماكس بكيمان (صورة ذاتية بمنديل أحمر سنة ١٩١٧) تلك اللوحة ذات الشحنة التعبيرية العالية وقد أنتجها الفنان فى أثناء نقاهته من الانهيار العصبى الذى أصيب به أثناء معارك الحرب العالمية الأولى وكان يخدم فى سلاح الخدمات الطبية . وربما المنديل الأحمر هو شارة لتلك الخدمات الطبية . فنراه ذا وجه شاحب متوجس خائف شاخصا إلى العالم بنظرة جانبية ضاغطا على أسنانه وعيناه جاحظتان وقد استند إلى إطار اللوحة فى تحفز وترقب وظهره إلى الجدار والنافذة فى رؤيا متوجسه إلى العالم من حوله .. وأنتج هذه اللوحة مظهرا نفسه فى جسد مريض وأذرع ضعيفة ولون بشرته باهت وملامح تنطق بالمأساة والغضب والخوف من كوارث العالم تلك الكوارث الإنسانية التى شاهدها فى الحرب وتسببت فى انهياره العصبى وانعكست رؤياه هذه على أعماله فيما بعد فى التوجس والخوف والغموض مستعينا بالأيدى والأذرع كأدوات تعبير بعيدا عن الإحساس بالانفعال بل بتثبت الانفعال

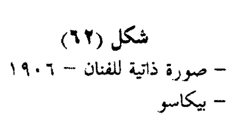
كرمز لاستمرار التغريب والمأساة . فنرى أعماله (الليل سنة ١٨ - ١٩١٩) ، و (كرنفال سنة ١٩٢٠) ونراه فى لوحة (قبل الحفلة التنكرية سنة ١٩٢٢) يصور نفسه وقد ارتدى قناع أسود على عينيه ويعطى للمشاهد ظهره وفجأة ينظر إلينا وقد أمسك ببقايا سيجار .. فنراه يصور ذاته فى وسط تلك الزمرة المهرجة التى هى فرقة سيرك ريفية متجولة ترتدى الأقنعة على وجوهها دائما أو ربما وجوهها تشبه الأقنعة .. ودائما الأيدى والأرجل تؤدى أوضاع تعبيرية فى خطوط دائرية ومستقيمة .. فنرى الفنان قد صور نفسه برأس كبير وقناع أسود على عينيه كنوع من الهروب من واقعة والحياة فى الضياع مع هؤلاء القوم الرحل أصحاب مهنة السيرك المتجول الريفى .. فى مشاركتهم لعالمهم .. مثلما فعل الفنان البلجيكى (جيمس أنسور) عندما صور نفسه بين الأقنعة والموتى المتحللين وبين مهرجى البلاط أو المتشردين .. فى هروب من واقعة الذاتى فى درامية إنسانية ترفض انتماءه لهذه الطبقة من المجتمع .

وترى لوحة (ايجون سخيل) (صورة ذاتية سنة ١٩١٠) شكل (٦١) نلاحظ الفنان قد صور نفسه عارى الجسد وقد شدت عضلاته والتوى ذراعه خلف ظهره واستطالت أصابعه فى جفاف مثل أفرع الأشجار وبرزت عضلاته التشريحية من فوق سطح جلده وملامح الألم المبرحة على وجهه .. صور ذاته فى تلك الآلام المبرحة الذاتية كنوع من الدراما الذاتية التى كان يعيشها الفنان سخيل فى بلدة فينا وراغب دائما فى الرحيل إلى برلين فنراه يذكر (آمل لة استطعت أن أغادر فينا فى الحال كم هى كريهة .. كل فرد يحسدنى ويريد أن يحطمنى ...) فالإحساس بالاضطهاد داخل بلدته (فينا) جعله شديد العصبية وأتت أعماله ذات خطوط جادة وعصبية .. كما فى لوحته (صورة ذاتية سنة ١٩١٠) .. وبعد الخروج نراه ينتج لوحته (العائلة سنة ١٩١٧) وهى آخر لوحة زيتية له قبل وفاته فى سنة ١٩١٨) ويظهر بها الهدوء والاستقرار والحياة الأسرية الاجتماعية الهادئة للأب والأم والطفل داخل أثاث للمنزل بعيدا عن التوتر العصبى وللخطوط الحادة فى لوحاته السابقة التى منها لوحة (سكرة الموت سنة ١٩١٢) ذات الإحساس الدرامى الحاد .

ونرى الدراما الذاتية فى لوحة فان جوج (صورة ذاتية بعد قطع أذنه سنة ١٨٨٩) فى نظرة للعالم فى هدوء خائف ومتوجس من خلال عينان خائفتان ونراه أيضا يصور نفسه أثناء وجوده فى المصحة النفسية فى لوحة عن نزلاء السجن ويصور نفسه بين المسجونين فى حالة (تقمص) واضح .

ونرى فى لوحة بيكاسو (صورة ذاتية سنة ١٩٠٦) شكل (٦٢) البعد النفسى الواضح على ملامحه لمرحلة الشباب المملوءة بالحماس والتحدى لإثبات وجوده كفنان فى باريس اتهم فيها منذ أول معرض له بأنه مقلد .





شكل (٦٢)
- صورة ذاتية للفنان - ١٩٠٦
- بيكاسو

ونرى فى أعمال جورج رووه وأعمال مارك شاجال درامة ذاتية فنراهم يصوروا أنفسهم أحيانا داخل مفردات التكوين كأبطال لمأساة بشرية أو عاطفية .

* **قيمة الإنسان الفرد فى اللوحة التعبيرية :**

ونرى فى الأعمال التعبيرية الإنسان ككائن بشرى هو موضوع اللوحة التعبيرية ومحورها .

فنرى الأعمال التعبيرية القديمة فى لوحات الفنان الأسبانى (جويا) فالإنسان ككائن بشرى هو محور الموضوع فى لوحة (الإعدام فى الثالث من مايو سنة ١٨١٤) وجميع أعماله فى مرحلته الأولى عندما صور الملك ورجال القصر وعائلته بأسلوبه التعبيرى الحاد .

وأيضا فى أعمال الفنان (الجيركو) نرى لوحته عن (إنزال المسيح سنة ١٥٧٧) ولوحته (الضباط والفتى الفقير) ... وأيضا فى أعمال الفنان الفرنسى (أنوريه دومبييه) نجد الإنسان هو موضوع لوحاته عن القضاة والمحاكم ولوحته (الكونشيرتو) ولوحة (السكير الطروب) ولوحة (لاعب الفيثار) ولوحة (دون كيشوت) .

ولوحة (الحرية تقود للشعب سنة ١٨٣٠) لاوجين ديلا كرواه ..

* فنرى فى المدرسة التعبيرية الحديثة اتجه الفنان لدراسة وتوضيح العالم الداخلى للإنسان ككائن بشرى له سلوكه الخاص وعالمه الداخلى الخاص به فى ذاتية مفرطة فنرى لوحة (الصرخة سنة ١٨٩٣) لادفارد مونشّ تعبر عن العالم الخائف للإنسان الموجود وحيدا على جسر ممتد فى بيئة عدوانية وأناس سلبيين غير مبالين بما يحدث .

ونرى أعمال جيمس أنسور واستخدامه لأدوات التعبير الخاصة به من أقنعة وملابس غريبة تهريجية فى تأكيد على آدمية الإنسان الضعيف الذى يخدع بواسطة أناس متأمرين عليه ومقنعين .. فى إحساس واضح بحرية الرؤيا التهكمية وكشف زيف وخداع الإنسان لأخيه الإنسان .

نرى لوحة (آكلو البطاطس سنة ١٨٨٥) لفان جوج وقد عبر فيها عن حبه للإنسان البسيط المعدم الذى يعمل طوال نهاره ويجتمع فى الليل مع أسرته حول طبق البطاطس والشاى الأسود فى إحساس بالآلام وفقر الإنسان .. ولوحته (ناثر الحبوب سنة ١٨٨٨) وقد صور الفلاح البسيط يعمل بهمة ونشاط وسط الحقل المحروث حديثا والغربان والشمس الساطعة ... وعندما أصيب بالانهيار العصبى ونقل إلى المصحة رسم صور ذاتية للطبيب (جاشيت) والرجل المعالج له وبعض المرضى .. وعندما اشتد عليه المرض قبل انتحاره لم يرسم آدميين وكان يرسم الطبيعة عدوانية حادة وغرفته فارغة كئيبة .

ونرى فى جماعة الجسر يدرسدن كان الإنسان محور موضوعاتهم فى لوحة (وجه رجل سنة ١٩١٩) لاريك هيل (وسلسلة بيتر شميهيل سنة ١٩١٥) . لكير شنر وكذلك (النسوة الخمس فى الشارع سنة ١٩١٣) ، ولوحته (نصف عارية تردى القبعة سنة ١٩١١) ولوحة (فنانة رومانية سنة ١٩١٠) .

ونرى لوحة ايميل نولد حفر على الخشب (أسرة سنة ١٩١٧) شكل (٤٨) ذات الإحساس المفعم بالمأساة والفقر الإنسانى ولوحته (حياة المسيح سنة ١٨ – ١٩١٢) ولوحته (العشاء الأخير سنة ١٩٠٩) .

ولوحة كارشميدت روتلوف (حديث عن الموت سنة ١٩٢٠) شكل (٥٥) وأيضا لوحة (نادبان على شاطئ سنة ١٩١٤) .



شكل (٨٣)
- حياة السيد المسيح
- (١٩١١-١٩١٢)
- ايميل نولد

وعند ماكس بيكمان الإنسان محور جميع أعماله ومأساته فى لوحته (الليل سنة ١٩ - ١٩١٨) ولوحته (الإنزال سنة ١٩١٧) وأيضا لوحة (منظر كبير للموت سنة ١٩٠٦) .

ونرى لوحة (السيدة ذات المعطف الأخضر سنة ١٩١٣) لأوجست ماك . ولوحة (فتاة مع زهور الفاوينا سنة ١٩١٩) ليجاولينسكى . ولوحة (اللاجئين سنة ١٦- ١٩١٧) لاوسكار كوكوشكا ذات الأبعاد الإنسانية الدرامية الواضحة من ملامح الرجلين والمرأة . ولوحة (الأسرة سنة ١٩١٧) للفنان ايجون سخيل ذات الإحساس الاجتماعى الإنسانى .

وفى أعمال الفنان بيكاسو فى مرحلته الزرقاء والوردية وأيضا فى لوحتيه التعبيرية (جورنيكا سنة ١٩٣٧) و (المرأة الباكية سنة ١٩٣٧) نرى البعد الإنسانى الواضح من ثورة الفنان على ظلم الإنسان لأخيه الإنسان فى الاعتداء عليه وذلك واضح فى لوحته (جورنيكا سنة ١٩٣٧) فى رفض الاعتداء على الإنسان ورفض المذابح البشرية فى إحساس ثورى واجتماعى إنسانى ثائر بخلاف مرحلته الزرقاء والوردية التى كان يحس فيها بآلام الآخرين ويحاول إظهارها . فنرى أن الإنسان ككائن بشرى هو موضوع اللوحة التعبيرية غالبا ومحورها فى إظهار العالم الداخلى الخاص بها والبؤس والاضطهاد والظلم الواقع عليه فى إحساس ثورى اجتماعى وإنسانى فنرى النظرة الاجتماعية الناقدة فى أعمال الفنان المكسيكى (اورزكو) فى لوحته (الضحايا سنة ٣٦ - ١٩٣٩) وأيضا فى مجموعته (بيت الدموع سنة ١٣ - ١٩١٧) فى إحساس ثورى باتهام المجتمع

وتسببه فى إفساد القيم مثل أعمال الفنان الفرنسى (جورج رووه) وعارياته المثقلات بالجواهر فى اتهام واضح للمجتمع واعتبار مظاهر الفساد والانحلال الخلقى مسئول عنها .

ونلاحظ فى أعمال الفنان المصرى عبد الهادى الجزار – النظرة الاجتماعية السياسية فنرى لوحته (الطعام سنة ١٩٤٨) شكل (٤٤) تلك اللوحة التى تسببت فى القبض على الفنان بسبب وضوح مضمونها الثائر والذى تناول المشكلة الاجتماعية وفى إظهار حالة البؤس والجوع التى يعانى منها الشعب المصرى حينذاك .

وأيضا نرى عند عبد الهادى الجزار (١٩٢٥ – ١٩٦٦) النظرة الاجتماعية فى ظاهر تعدد الزوجات فى المجتمع الشرقى فى لوحته (أبو أحمد الجبار سنة ١٩٥١) .. شكل (٤٢) بأسلوب تعبيرى واضح المضمون والمفردات .

وفى لوحته (السد العالى سنة ١٩٦٤) يصور الإنسان والسد العالى فى أسلوب رمزى تعبيرى مباشر مثل أعمال المدرسة المكسيكية الثورية ولوحاتها الحائطية .

ونرى النظرة الإنسانية والاجتماعية فى أعمال الفنان المصرى (١٩٢٤ – ١٩٩٠) حامد ندا فى لوحاته عن (الدراويش) والمجاذيب والفقراء فى الأحياء الشعبية يصرخ فيهم وفى المجتمع الذى تركهم فى تلك الحالة اللامبالية بالعصر الحديث .



شكل (٤٩)
قارئة الحظ – حامد ندا

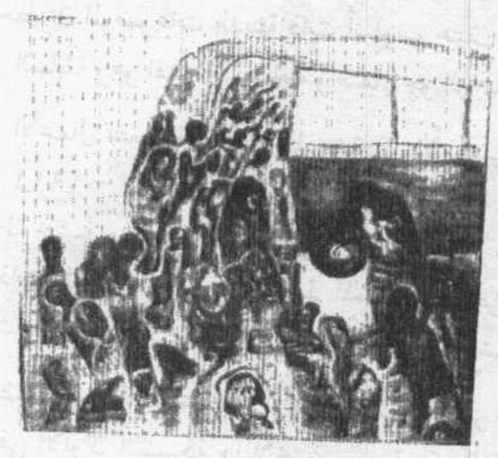


شكل (٥١)
– الظلال – ١٩٥٣ – حامد ندا

ونرى أعمال الفنانة المصرية جاذبية سرى (١٩٢٥ -) عن التعبيرية الاجتماعية فى مرحلتها المعروفة (بالناس والبيوت سنة ٦٨ - ١٩٧٣) فى إحساس ثورى اجتماعى يظهر معاناة الإنسان ومشاكله اليومية فى ظل واقعه المعاش فى دمج للرؤيا هل الإنسان يعيش داخل البيوت أم البيوت تعيش داخله على ضفاف النيل ؟ .

وفى أعمال الفنان المصرى جورج البهجورى (١٩٣٢ -) نرى الرؤيا الاجتماعية الثورية فى أسلوب تعبيرى عن الأطفال فى الأحياء الشعبية وحالات البؤس والجوع والفقر باديه على ملامحهم المتسائلة .

وفى لوحته (الأتوبيس سنة ١٩٧٣) تعرض لمشكلة إجتماعية عن معاناة رجل الشارع فى حياته اليومية شكل (٤٣) .



شكل (٤٣)
- الأتوبيس
- جورج البهجورى

كما نرى النظرة الإنسانية الحانية عند شيخ التعبيريين المصريين الفنان (راغب عياد ١٨٩٢ - ١٩٨٢) فى تصويره لحيوانات الحقل والريف المصرى فى تعبيرية موضحا السمات الأصلية والشخصية لحيوانات العمل فى الحقل ومقدار البؤس والكد الذى تعانيه فى عملها فى أسلوب خشن ورؤيا تعبيرية متأثرة بالخطوط الخشنة فى أعمال المصور الفرنسى (جورج رووه) .

وأيضا ترى اهتمام (راغب عياد) بحيوانات الحقل يقابله أعمال الفنان الألمانى (فرانز مارك ١٨٨٠ - ١٩١٦) ولوحاته عن الحيوان (الخراف سنة ١٩١٢) و (قطتان سنة ١٩١٢) .

* **التمرد والقلق فى اللوحة التعبيرية :**

فنرى أن اللوحة التعبيرية بها روح قلقة ومتمردة تجاه المجتمع فى ثورة على الواقع المعاش وتلك السمة يجتمع عليها جميع الفنانين التعبريين فى العالم سواء فى ألمانيا أو فرنسا أو المكسيك أو مصر أو بلجيكا والنرويج والنمسا وأمريكا اللاتينية والولايات المتحدة الأمريكية .. إنها روح اللوحة التعبيرية التمرد والتغير والقلق والرؤيا المتغيرة للواقع المعاش سواء كانت رؤيا إنسانية أو اجتماعية أو سياسية ..

فنرى أعمال (شجال) عن الحرب فى لوحته (الحرب سنة ١٩٤٣) ذات الرؤيا المتوجسة الخائفة ولوحة (الشاعر سنة ١٩٤٢) الفنان الفرنسى (فرانسيس جروبر) وما بها من دراما إنسانية فى عالم خرب متهدم .

كما نلاحظ أن الموضوعات الدينية ذات أسلوب عنيف وشرس بعكس الاتجاه السابق فى المدارس السابقة وهو الهدوء والبساطة واضفاء جو الرحمة والخشوع فى تلك التصاوير .

نلاحظ الأعمال التعبيرية الدينية بها حدة فى الأسلوب وشراسة فنرى لوحة (حياة المسيح سنة ١٩١١ - ١٩١٢) لا يميل نولد وأيضا لوحة (العشاء الأخير سنة ١٩٠٩) ذات خطوط خشنة وحادة وخشونة فى التنفيذ ولوحة ماكس بيكمان (الانزال سنة ١٩١٧) ذات الدراما الحادة والخطوط المستطيلة المنحرفة فى مبالغة طولية والوجوه العابسة والمشاعر الباردة فى بعد واضح عن الانفعال المباشر الواضح .

ونرى أيضا الأسلوب الخشن فى لوحة (المسيح الأحمر سنة ١٩٢٢) للفنان (لوفيس كورانث) فى الألوان السميكة والملامح غير مصقولة والسطوح الخشنة والبعد عن أى مثالية جمالية تلك المثاليات الجمالية التى كانت مرتبطة بالموضوعات الدينية ولوحة (المنتحبة سنة ١٩٤٦) للفنان الفرنسى (برنارد بوفيه) نرى ذلك الأسلوب البارد الحاد من خلال خطوط مستقيمة مبالغ فيها ذات ظلال طويلة كئيبة بعيدة عن الانفعال والمشهد كأنه تمثيل مسرحى وتوقف على لحظة حركة معينة فى إحساس بارد يبعد عن أى قيم جمالية مثالية ويبتعد عن الانفعال باختفاء الإحساس لخشونة تنفيذ اللوحة مثل الأعمال الدينية للفنان الفرنسى (جورج رووه) فى لوحته (الجنود يخدعون المسيح سنة ١٩٣٢) ذات الأسلوب الخشن والخطوط السميكة والوجوه ذات الملامح الحادة المتأثرة بوجود الموتى على التوابيت الخشبية فى مدينة الفيوم بمصر .. فى رؤيا إنسانية جديدة لمفردات الدين فى ظل العصر الحديث ومتغيراته .

كما نرى الفنان فى الأعمال التعبيرية يتعامل مع الطبيعة فى لوحاته بعنف ظاهر وأحيانا يلغى الطبيعة نهائيا كنموذج له أو يعتبرها نقطة بداية للانفعال فقط ويترك لوجدانه أحاسيس الإبداع الحر بعيدا عن أى نموذج طبيعى .

فنرى لوحة لوديج ميدنر (منظر طبيعى للرؤيا سنة ١٩١٣) ، ذات الإحساس المفجع للزلازل والبراكين وكسوف الشمس وانهيار المنازل فى رؤيا مفزعة للطبيعة والقتلى والحرائق فى كل مكان .

ونرى لوحة (منظر طبيعى فى دانجاست سنة ١٩١٠) للفنان كارل شميدت روتلوف فى أسلوب تعبيرى من خلال مساحات اللون المطلقة فى توافق مظهرا المساحات اللونية للطبيعة ولكن من خلال جرات الفرشاة المليئة باللون بحركات سريعة موحيا بالمساحات فقط دون الاهتمام بالتفاصيل الداخلية فى المنظر الطبيعى .

ذلك مختلف عن جرات الفرشاة الخاصة بالفنان فان جوج تلك الفرشاة المليئة باللون السميك النقى فى ضربات سريعة ومتجاورة تعطى الإحساس بالخط المعبر وأيضا بالمساحة وتزاوج اللون والشكل فى تعبيرية واضحة مثل لوحته (منظر طبيعى فى أوفير سنة ١٨٩٠) ذات الإحساس الهادى ولكن الألوان لها صفة الكتلة الخشنة . وعندما أصيب بالمرض العصبى فى آخر أيامه نراه يصور الطبيعة من خلال خوف وبؤس شديد بأسلوب خشن لحقول القمح والغربان والأشجار عدوانية ولها زوائد حادة والنجوم مثل الشموس والسماء مليئة بالشموس الحارقة الملتهبة - كرد فعل لعدم تكيفه مع المجتمع من حوله وإحساسه بالعزلة داخل هذا المجتمع .

ونرى العنف فى الأسلوب الحاد فى تصوير الطبيعة فى لوحة (فرانس مارك) (مصائر الحيوان سنة ١٩١٣) فالأشجار عدوانية ولها زوائد حادة مثل الحراب والأوراق مثل الرماح والأشجار تهم بالسقوط على الحيوان الآمن . إنها رؤيا تظهر عدوانية الإنسان على الطبيعة بما فيها من أشجار وحيوان .

فى حين نرى الرؤيا الهادئة للطبيعة فى أعمال الفنان (أوجست ماك) فى لوحته (قهوة تركى سنة ١٩١٤) ولوحته المشهورة (الفتاة ذات المعطف الاخضر سنة ١٩١٣) .

* **الأعمال التعبيرية وأثرها على المسرح والقصة والشعر :**

كما أن هناك ظاهرة تستحق الاهتمام فى سلوك الفنانين التعبيرين وهى تلك العلاقة الاجتماعية والإنسانية مع المجتمع الذى يعيشوا فيه فى حالة تأثير وتأثر دائم فنرى منهم من ألف المسرحيات الأدبية أو ألف قصص وأشعار لها قيمتها ومثلت على المسرح ولاقت نجاح .

ونرى الكتاب المسرحين والشعراء تأثروا بلوحات التعبيريون المعاصرون فنرى أنه هناك إنتاج له قيمته الأدبية والشعرية من جانب الفنانين التشكيليين التعبيريين .. وأيضا هناك تأثير واضح على الشعراء والأدباء فى عصرهم وأيضا تأثر بهم .

فنرى الفنان جيمس أنسور فنان الأقنعة (١٨٦٠ - ١٩٤٩) فى بلجيكا ... ومعاصرة الكاتب المسرحى (ميشيل دى جيلد - رود) ومسرحيته القصيرة (أسكوريال)[٨٢] (... وهى تحكى قصة ملكة تموت . والملك يريد من مهرجه أن يدخل السرور إلى قلبه ، لكن المهرج لا يقوى على إضحاك الملك ، فهو مكتئب حزين - فيعمد الملك إلى القيام بدور المهرج . ويختلط الحوارين الملك والمهرج حتى لا نكاد نعرف حقا من هو الملك ومن هو المهرج . ويمضى الحوار مريرا إلى أن يدخل الراهب ليدعو الملك فقد لفظت الملكة آخر أنفاسها . فيعود المهرج . أقصد الملك ، إلى وضع قناع الملك على وجهه ، ويخرج ليتظاهر أمام الناس أنه جد حزين على وفاة الملكة التى دس لها السم خفية لأنها كانت على علاقة حب آثم مع مهرجه الذى لا يغادر الملك الغرفة قبل أن يكون قد أمر جلاده بالإجهاز عليه .. وعندما يقتل الملك المهرج يمضى جسدا دميما متعفناً يحجب حقيقته تاج ، وصولجان ، وعباءة زاهية ..) .

ونرى إلى أى مدى تأثر الكاتب المسرحى (ميشيل دى جيلد رود) فى مسرحيته القصيرة (اسكوريال) بفلسفة الفنان التشكيلى (جيمس أنسور) والمعاصر له فى استخدام القناع وملابس التهريج فى الزيف وتقمص الشخصيات والنقد اللاذع والخداع المركب وإن صح فى رؤيا خادعة للخداع ذاته .

فنرى مقتطفات من حوار المسرحية اللاذع المرير المتهكم عندما[٨٣] (يقول الملك لمهرجه « إننى أفهم فن الممثلين ، والمهرجين حق الفهم . وأكن لهم كل إعجاب ... فروحى روح مهرج ، هذا المساء على الأخص .. ماذا لو مثلنا مسرحية ؟ .. كنت أنا ملكا ، وأنت مهرجا - وأصبحنا الآن مجرد رجلين ، أكاد أجن فرحا من الفكرة ، لكن

وجهك أنت أيها المسخ يعبر عن الانشغال والضيق واليأس ، تلك المشاعر التى كان يجب أن تبدو على وجهى أنا .. ولن تبدو عليه رغم كل جهودى .. ودمامتك هى أيضا شىء ملكى ملكى حقا . لنبدأ مسرحيتنا إذن « ويمضى الملك فيقول للمهرج » ... مولاى هل تسمعنى ؟ .. الملكة تموت كما تموت الملكات فى الروايات القديمة من أجل هذا الحب البشع هذا الحب المنحرف !!هل كانت تعرف ذلك عندما كانت تستنشق هواء غرفتها ، عندما كانت تأكل فاكهتها المفضلة ؟ .. يا لها من مهزلة .. وعندما يقول له المهرج « أنت ممثل كبير » يجيبه الملك بكل مرارة أنسور وسخريته السوداء : « كلانا ممثل كبير » (كفى ، انتهت المهزلة ، وليصبح كل منا نفسه من جديد) أنها مسرحية (اسكوريال) القصيرة للكاتب المسرحى (ميشيل دى جيلدرود) المعاصر للفنان التعبيرى (جيمس أنسور) وابن بلده .. والمتأثر بفلسفة القناع والملابس التهريجية كأدوات للتعبير لها حرية الرؤيا المطلقة . ونرى الكاتب المسرحى (أوجست سترنبرج ١٨٤٩ - ١٩١٢) أنشأ صداقة مع الفنان التعبيرى : (ادفار مونش) فنجد علاقة واضحة بين شخصيات مونش وكوكوشكا وخاصة علاقة الرجل والمرأة فى الحياة والدراما الحادة فى شخصيات الكاتب المسرحى (أوجست سترنبرج) .

ونرى أعمال الأديب الروسى (فيدور ديستوفسكى ١٨٢١ - ١٨٨١) - تؤثر على الجو العام للوحات الفنانين التعبيريين فى شخصيات كئيبة مضطربة قلقة تحس الظلم والاضطهاد ولا تعرف مصدره ... نرى لوحة أريك هيكل (رجلان أمام طاولة سنة ١٩١٢) وهى مشهد من رواية (الأبلة) لديستوفسكى .. وأنتج حفر خشبى بعنوان (الخصوم) متأثرا بمؤلفات ديستوفسكى أيضا .

كما نرى الفنان أرنست بارلاخ ينشر مسرحيته (يوم الأموات سنة ١٩١٢) مدعمة بالرسوم الإيضاحية التى تظهر البؤس والفقر وحتى أعماله كلها المصورة والنحتية (تمثال المرأة المهمومة سنة ١٩١٠) توحى بالثورة على الظلم الاجتماعى الممثل فى الفقر والبؤس الذى يخيم على أناس عديدين مما دفع القوات النازية إلى مطاردته والغضب عليه ... ونراه يقول[٨٤] (.. لابد أن نبتعد عن اتجاهات البرجوازيين ولابد أن نكسب الشجاعة وأن نشعر بالأمن فى مملكة الروح ..) .

ونرى مسرحيته (يوم الأموات سنة ١٩١٢) حركت غضب السلطة الحاكمة فى ألمانيا النازية ضده ..

نراه يشعر بمآسى الشعوب الأخرى فى نظرة إنسانية عندما زار روسيا وعاد وكل أعماله الزيتية والحفر والنحت والأدبية اكتسبت غلالة من البؤس وإظهار الآلام البشرية والفقر الحاد ... فنراه يقول[٨٥] (... لا إن الإلهام المذهل فرض نفسه على فى الكلمات .. ربما يمكنك بحرية أن تحاول فى كل شىء تملكه ، الأقصى ، الأعمق ، أشكال الولاء .. وإيماءات الغضب دون أى تردد لأن هناك وسيلة للتعبير ككل شىء سواء .. لجنة الجحيم أو لجحيم الجنة .. إحداهما أو كلاهما تحقق فى روسيا ...) .

وقد حققت مسرحية (يوم الأموات) عند عرضها بعد الحرب العالمية الثانية نجاحا أدبيا وفنيا .

ونرى الفنان أوسكار كوكوشكا .. يؤلف مسرحية[٨٦] (قاتل آمال النساء) عام ١٩٠٩ ويرفقها بالرسوم التوضيحية وعرضت عام ١٩٠٩ فى المسرح المفتوح الملحق (بالكنستشو ..) وكان قبل ذلك قد كتب مسرحيته (أبو الهول والرجل القش) عام ١٩٠٨ .

ويكتب أيضا الشعر وينشر قصيدته الطويلة (الحالمون) عام ١٩١٠ وبها رسومات محفورة وينتج مجموعة قصص قصيرة ترجمت إلى الفرنسية بعنوان (خيالات الماضى ...) وقد صور رسومات مسرحيته (قاتل آمال النساء) بأسلوبه الخاص فى إظهار أعصاب الشخصيات ظاهرة على سطح الجلد فى (أسلوب حاد)[٨٧] .

ونرى الفنان الفريد كوين يؤلف رواية (الجانب الآخر) مما ساعدته تلك الرواية فى الشهرة والمشاركة فى الفن التقدمى ذلك الفنان المتأثر بخيال (أنوريه دومييه) وسريالية (أوديلون ريدون) فى رؤيا خيالية أسطورية للعصر الحديث المليِّ بالمتناقضات ويرسل له الشاعر (ماكس دوثندى Dautherendey) خطاب بعد أن قرأ روايته (الجانب الآخر) وشاهد أعماله فى معرض اتحاد الفنانين الجدد وأيضا فى معارض جماعة الفارس الأزرق .. فيقول فى خطابه له[٨٨] (.. لأن هذا العصر الحديث تحول إلى فوضى فى نظرك ، وجميل أن نرى ونشم ونتذوق .. إن عصر الرقة العلمية والإحصاءات والسجون التربوية والبعد عن الله تحول إلى وحشية نفعية بإلهاماتك الذكية .. ، والتصوف ، والعنكبوت العملاق الذى سحق حتى الموت يهبط الجدران إلى منضدة التشريح ويرقد كطفل لا يدرك أو يلمس بين الملقط والمجهر ..) .

تلك كانت مزيج من رؤيا الفريد كوين فى أعماله التشكيلية وقصته (الجانب الآخر) .

فنرى أن الفنانين التشكيليين قد أنتجوا القصة والمسرحية والقصائد الشعرية وأيضا المؤلفات الفنية مثل مؤلف كاندنسكى (الروحانية فى الفن) ونرى منشورات (الفارس الأزرق) والأبحاث عن الأقنعة والفن البدائى والدراسات الفنية الخاصة بأعمالهم ونماذج من أعمالهم المصورة وأيضا نلاحظ نمو الصحافة الفنية فى برلين وميونخ فى مجلة (العاصفة) ومجلة (الفعل) وغيرها من العديد من المقالات النقدية من جانب الفنانين .. كبعد إنسانى واجتماعى فى مقدرة الفنان التعبيرى وثراءة الفنى فى إنتاج الأعمال الفنية مثل المسرحية والقصة الأدبية والشعر فى رؤيا تعبيرية واضحة .. موضحا آلام البشر وبؤسهم وباحثا برؤيا ثورية عن الحرية المفقودة والعدل الضائع .. مما دفع السلطة الحاكمة فى ألمانيا وقتئذ إلى مطاردة الفنانين التعبيريين جميعا واضطهادهم واعتبارهم فنانون منحلون وأقامت لأعمالهم (معرض الفن المنحل) فى ميونخ عام ١٩٣٧ كنوع من الاستهزاء والتحقير بفنهم وأعطيت الجائزة الأولى فى ذلك المعرض للفنان كوكوشكا .. وفى عام ١٩٣٨ صدرت أوامر النازيين بنزع أعمالهم من المتاحف وبيعها فى الخارج .

فنرى أعمال فلامنك ورووه وبيكاسو وبراك تبيع بأبخس الأثمان خارج ألمانيا ويهرب كير شنر إلى سويسرا .. وينتحر هناك ويموت الفنان (ارنست بارلاخ ١٨٧٠ - ١٩٣٨) من سوء المعاملة والتعذيب ومعه الفنان العجوز (كريستيان رولفز) وقد بلغ التاسعة والثمانين من عمره .

ويتم فصل الفنان أنوديكس من وظيفته ويقبض عليه . ويهرب بول كلى إلى سويسرا وكاندنسكى لفرنسا وماكس بيكمان إلى أمستردام .. وكوكوشكا إلى انجلترا وجورج جروز وليونيل فنيجر إلى نيويورك ومؤسسى مدرسة الباوهاوس أيضا .

ويتهم كل من أتوديكس وجورج جروز بإنتاج لوحات سياسية تعادى النظام النازى وتطالب بإصلاح اجتماعى وظروف حياة أفضل للشعب الألمانى ويتهموا بفضح عيوب المجتمع ونواقصه فى أعمالهم مثل لوحة جورج جروز (تاجر الرقيق الأبيض سنة ١٩١٩) شكل (٩٣) ولوحة (أهلا أيتها الجميلة سنة ١٩١٩) شكل (٩٤) التى توضح الانحدار الخلقى والفساد الاجتماعى فى المجتمع بعد هزيمة ألمانيا عام ١٩١٨ وأيضا فى لوحته (الجنازة سنة ١٩١٧ - ١٩١٨) شكل (٩٥) ذات الرؤيا التهكمية الناقدة

لعيوب المجتمع المتحلل بعد الحرب لمشهد شعب يموت بأكمله فى مشهد الجنازة وسيطرة الرأسمالية المستغلة والمتخمة بمكاسب الحرب على أقدار الشعب المطحون .

فنجد أن هناك أعمالا لفنانين تعبيريين أخذت سمة النقد الاجتماعى السياسى دفاعا عن الإنسان وحقه فى الحياة فى أمان ورفاهية مثل أعمال (أتوديكس – جورج جروز – ماكس بيكمان – أرنست بارلاخ – بيكاسو – مارك شاجال – ايجون سخيل – ايميل نولد – جورج رووه) تتميز أعمالهم بالرؤيا النافذة ذات الاتجاه للإصلاح الاجتماعى والثورة على الظلم والفساد وحب الإنسان وإظهار آلامه ومأساته فى العصر الحديث .

فالأعمال التعبيرية لها الأبعاد الاجتماعية والإنسانية التى ندركها من المضمون العام للإنتاج الفنى للمدرسة التعبيرية الحديثة .

ونرى الفنان المصرى عبد الهادى الجزار ينشر مقطوعته الشعرية (مواليد عرايا) :

يا راغب النور شوف الخلايق وشوف طبايعها ...

ولف معاها وميل واضحك وطايعها ...

تلقى المعانى فى الخلايا والحساب والجبر ... .

تلقى الآلة معادلة وتجبر وحاصل ضرب ..

والنفس حق وعينى تعرف مقاصدها ...

وأفلاك دايرة والليل مزاملها ...

شغل الكلام يا سلام عليه محسوب ...

اللى أتجمع له سر الوجود له وجود ... .

رابعًا : خلق اتجاهات جديدة للرؤيا :

منذ قيام الثورة الفرنسية وبدأت الأعمال الفنية تعبر عن الرأى العام من خلال موضوعاتها فنرى لوحة (مقتل مارتا سنة ١٧٩٣) للفنان جان جاك لويس دافيد (١٧٤٨ – ١٨٢٥) ولوحة (قسم الاخوة هواروس سنة ١٨٠٤) من القصص القديم كتعبير عن استنفار الروح الوطنية الثورية ثم نرى لوحة (الحرية تقود الشعب سنة

١٨٣٠) ذات الإحساس الثورى الانفعالى الواضح للفنان أوجين ديلا كرواه (١٧٩٨ - ١٨٦٣) .

وفى أسبانيا نرى الإدراك الثورى التعبيرى المبكر لدى الفنان جويا (١٧٤٦ - ١٨٢٨) فى أعماله ذات الخط واللون والتكوين الفنى الجرىء والقوة البنائية فى ثورة على الفساد والظلم وتأييد للفقراء والثوار فى بلده فنرى لوحته عن إعدام الثوار (الإعدام فى الثالث من مايو سنة ١٨٠٨) ذات الرؤيا الثورية الواعية والبناء الفنى ذا القوة التعبيرية فى تصويره لحظة إطلاق الرصاص على الثوار لا إعدامهم فى إحدى لوحاته الثورية القوية .

ونرى الانفعال الرومانسى فى حادثة إغراق سفينة (غرق السفينة ميدوزا سنة ١٨١٩) للفنان الفرنسى الجيركو ... كتسجيل تاريخى للأحداث - المفجعة فى رؤيا تسجيلية للأحداث والواقعة فى الزمن التقليدى المعاش .

وعند ظهور التأثيرية فى فرنسا وجماعة (الباربيزون) نلاحظ تطور موضوعات اللوحة نسبيا واستقلالها برؤيا ذاتية فنرى لوحة (ادوارد مانيه ١٨٣٢ - ١٨٨٣) (الغذاء على العشب سنة ١٨٦٣) وقيمتها فى إظهار سيدة عارية تماما تجلس للغذاء على العشب مع رجلين فى حديقة عامة وقد ارتدى الرجلين الملابس الكاملة وملامح السيدة عادية كأى امرأة فرنسية من الشعب وليست مثالية مثل ملكات الجمال الإغريقية وهوجمت هذه اللوحة لجرأة الرؤيا وتصوير ملامح المرأة ووضعها العارى بتلك الإباحية .. ونرى (ادوارد مانيه) ينتج لوحة آثارت ضجة بين النقاد فى باريس مرة أخرى وهى (أوليمبا سنة ١٨٦٣) وتصور إحدى الممثلات وهى تجلس تستريح عارية تماما وخادمتها السوداء تقدم لها باقة ورد من أحد المعجبين والملامح تبدو لسيدة عادية من الشعب الفرنسى مما آثار الغضب لدى المحافظين على القيم وضد إباحية العلاقات بين الشعب والفنانين كما نلاحظ الرؤيا الجديدة فى الأوضاع الصعبة للفتيات لاعبات البالية للفنان (ديجا) (١٨٣٤ - ١٩١٧) ونرى البناء الفنى القوى وقوى اللون وأبعاده التشكيلية فى أعمال (سيزان ١٨٣٩ - ١٩٠٦) وانحرافاته فى الجسد البشرى بأسلوب مهد للتكعيبية فى لوحته (الاستحمام سنة ١٩٠٠) وفى لوحاته عن الطبيعة الصامتة ثم نرى الرؤيا المتحررة لموضوع اللوحة فى أعمال (تولوز - لوتريك هنرى ١٨٦٤ - ١٩٠١) فى لوحته (الرقص فى ملهى الطاحونة الحمراء سنة ١٨٩٠) وأيضا ملصقاته الإعلانية الفنية .

والفنان النرويجى (ادفارد مونش) ينتج لوحته (الصرخة سنة ١٨٩٣) ذات الرؤيا الجديدة الصادمة فى بعد نفسى وإنسانى واضح من تواجد ذلك الإنسان المنفزع على الجسر الطويل فى بيئة عدوانية وخطوط ملونة ملتوية فى توتر شديد يزيد من القوة الصادمة للمشاهد فى رؤيا متحررة لموضوع جديد وهو دراسة سلوك الإنسان ككائن بشرى مستقل ذاتيا وثقافيا وفكريا فنرى موضوعاته (الخصوبة - الجاذبية - الحب - الموت - الجنين ...) فى رؤيا فلسفية وبعد نفسى واضح من البناء الفنى المركب من عناصر مزجها الفنان داخل البناء الفنى ليعطى البعد الإنسانى والنفسى فى شحنة صادمةفى ذلك الوجه الشديد الشبه بالجمجمة ويكاد الفنان يسمعنا صرخة هذا الرجل وليس التعبير عن الصرخة فقط فى مقدرة تعبيرية عالية .. وذلك الإنسان الصارخ ربما شخص نعرفه أو لا نعرفه أو تقابلنا معه ذات مرة فى رؤيا واسعة لمأساة الإنسانية .

ونلاحظ أعمال (مونش ١٨٦٣ - ١٩٤٤) قد أكدت استقلال الإنسان كمخلوق له السلوك المستقل فى العالم من حوله وله عالمه وأحاسيسه وأحلامه وهواجسه وخيالاته .

ونرى أيضا تحرر فى الرؤيا بأسلوب قوى فى أعمال الفنان البلجيكى جيمس أنسور (١٨٦٠ - ١٩٤٩) وذلك الفنان الذى عانى الاغتراب داخل وطنه بلجيكا ولم يغادر بلده (أوستند) التى ولد بها ومات بها إلا إلى بروكسل لفترة صغيرة رافضا احتكاكه بالفن المعاصر ونظرياته .. نرى ذلك الفنان البلجيكى قد بشر بالتعبيرية والسريالية فى آن واحد بإطلاق حرية الرؤيا بمقدرة فائقة على التحول السريع إلى النقيض وبسرعة فائقة .. بأسلوبه الخاص باستخدام (القناع) والملابس التهريجية الواسعة الفضفاضة القديمة .. فنراه يلبس شخوصه أقنعة غريبة وملابس غريبة قديمة ويوجد هم داخل أماكن غير مريحة أو مريبة مما يدفع المشاهد بالإحساس بالخوف والتوجس والريبة من عالم جيمس أنسور الملىء بالمؤامرات والدسائس ونراه يظهر أفراده فى أقنعة خداع وزيف كنوع من التهكم على الفساد والزيف فى عصره فنراه يدين بنى عصره من حكام ومسئولين بأسلوبه التهكمى اللاذع وأحيانا يصور نفسه بين الأقنعة وأحيانا يصور نفسه بين جماجم الموتى المتحللين فى سخرية من الواقع المرير ونرى من أعماله الأقنعة الغريبة سنة ١٨٩٢) و (الفنان بين الأقنعة) و (الخدعة) فأعمال أنسور هى صرخة فى وجه فئة معينة وسلوك زائف ومخادع واستخدم أدواته فى التعبير (القناع) و (الملابس التهريجية) و (الجو العام للمأساة) .. ونراه يصور الحياة عبارة عن مسيرة تهريج وزيف فى استمرارية دائمة ..

ممهدا الطريق إلى حرية الرؤيا الجديدة فى الموضوعات بعيدا عن الرؤيا التقليدية لموضوع اللوحة .

* **الرؤيا الجديدة فى اللوحة الوحشية :**

فنرى الحركة الوحشية (١٩٠٥ – ١٩٠٧) اهتمت بالانفجار اللونى الصارخ على سطح اللوحة منحّية الموضوع ومفرداته جانبا وأيضا علاقات تلك المفردات ببعضها داخل البناء الفنى للوحة .

واللوحة الوحشية هى تمرد على الأسلوب التقليدى فى تنفيذ اللوحة باستخدام الألوان المبهجة الساطعة من خلال كتل اللون السميكة بلا ظل أو أشباه الظلال أو حتى التدرج اللونى – فاللوحة التعبيرية هى قمة التحرر فى الأسلوب اللونى والخط والبناء الفنى بهدف تصعيد اللون إلى أقصى درجاته وإمكانياته .. واختفى من أعمال الوحشيين البعد الفلسفى والتعبيرى الموحى بقيمة اللوحة وبذلك لم تعش طويلا تلك الحركة المتمردة وتوجه كل من فنانيها إلى اتجاه مخالف بعد أن شاركوا فى تحرر الفن الحديث من تقاليد اللون بخيال ثورى بعيدا عن التقيد بالطبيعة . فنرى أعمال اندرى دوريان الوحشية فى لوحة (انعكاسات على سطح الماء سنة ١٩٠٥) ولوحة (الغجرية سنة ٦ – ١٩٠٥) للفنان هنرى ماتيس وأيضا لوحته (طبيعة صامتة مع سجادة حمراء سنة ١٩٠٦) ولوحته (الخط الأخضر سنة ١٩٠٥) ومن أعمال فلامنك (على البار سنة ١٩٠٠) و (منازل فى كيوكوفيه سنة ١٩٠٣) وكيس فون دونجن (المهرج الأحمر سنة ١٩٠٥) .

تلك الأعمال وإن كان لها حرية الرؤيا واللون ليست بها البعد النفسى والفلسفى الذى وجد فى الأعمال التعبيرية من بعدها ومن الواضح أن الحركة الوحشية مهدت لظهور حرية الرؤيا للمدرسة التعبيرية كما مهدت لها أعمال الفنان النرويجى (ادفارد مونش) ذات البعد النفسى والخوف الدائم من الأماكن المتسعة والتعبير عن الإنسان كجزء من الطبيعة فى تزاوج تشكيلى .

ونلاحظ حرية الرؤيا بأعمال التعبيرين الألمان من جماعة الجسر بدرسدن وجماعة الفارس الأزرق فى ميونخ والجمعية الجديدة ببرلين والفنانين المنعزلين وأيضا فى التعبيرية الفرنسية .. والمصرية .

فالموضوعات الجديدة فى المدرسة التعبيرية الحديثة اتخذت اتجاه جديد فى الرؤيا من خلال البعد النفسى والذاتى للفنان وتفاعله مع المجتمع المحيط بها وإظهار أحاسيسه ومأساته الخاصة على سطح أعماله بلا خجل وبكل وضوح وصراحة .

فنرى انتشار ظهور الصورة الشخصية للفنان ذاته ومن يرسمهم بأسلوب بعيد عن فن الصورة الشخصية التقليدى فنرى لوحة (اختلافات فى وجه بشرى سنة ١٩٢٠) لجاولينسكى ولوحة (صورة ذاتية بمنديل أحمر سنة ١٩١٧) للفنان ماكس بكمان .. ولوحة (الرجل والزهرة ١٩١٨) ، لهنيريك كامبندونج ولوحة الفنان اريك هيكل (وجه رجل سنة ١٩١٩) ولوحة (صورة شخصية لهير وارث والدين سنة ١٩١٠) للفنان أوسكار كوكوشكا ولوحة اوجين سخيل (صورة ذاتية سنة ١٩١٠) ولوحة فان جوج (صورة ذاتية بعد قطع أذنه سنة ١٨٨٩) .

ولوحة الفنانة بولا ميدروسون بيكر (صورة ذاتية لينير ماريا رليك سنة ١٩٠٦) ولوحة الفنان كيس فون دونجى (الفتاة الباريسية من مونامارتر سنة ١٩١٠) .

ونرى أيضا لوحة الفنان لوديج ميدنر (صورة ذاتية سنة ١٩٢٣) ولوحة بيكاسو (صورة ذاتية للفنان سنة ١٩٠٦) ولوحة (صورة شخصية للسيدة جيرود تودستين سنة ١٩٠٦) .

ونلاحظ فى الصورة الشخصية أو الذاتية رؤيا جديدة فى الخط والملامح واللون فى بعد تشكيلى معبر عن العالم الخاص والداخلى للشخصية المرسومة مما نلاحظه أن الصورة المصورة من جهة المشابهة السطحية لا تشبه من قريب الشخص المرسوم ولكنها تعطى الملامح المحددة لشخصيته وأبعادها وسماته الذاتية فى عمق داخلى معبر عن الشخصية المصورة كما ذكروا أغلب الذين صورت لهم لوحات بأيدى فنانين تعبيريين .. بالرغم من مرور الزمن عليها فهى تحمل سمات وبصمات الشخصية المصورة فى عمق تعبيرى لا يعترف بأرقام السنين .

وهناك موضوعات شملت إنتاج التعبيريين أمثال العاريات فى أغلب أعمالهم فنرى لوحة (منظر كبير للموت سنة ١٩٠٦) ولوحة (الليل سنة ١٩١٨) لماكس بيكمان ... ولوحة (العارية الزرقاء ذات القبعة القشية سنة ١٩١٨ - ١٩٠٩) ولوحة (نصف عارية ترتدى القبعة سنة ١٩١١) للفنان كير شنر - ولوحة (خطوط اليد سنة ١٩٣٥)

للفنان الفرنسى مارسيل جرومير ولوحة الفنان كيس فون دونجن (عارية يابانية على أريكه سنة ١٩٠٨) .



شكل (٩٥)
- منظر كبير للموت
- ١٩٠٦
- ماكس بيكمان

ولوحة (يوم زجاجى سنة ١٩١٣) لاريك هيكل .. ولوحة (الجنين سنة ١٨٩٥ - ١٩٠٢) شكل (١٣٣) لأدفارد مونش .. ولوحة (آدم وحواء سنة ١٩٢٢) لا توميللور ولوحته (زوجان من الغجر سنة ١٩٢٢) ولوحته (زوجان فى بار سنة ١٩٢٢) .

ولوحة جورج جروز (أهلا بك أيتها الجميلة سنة ١٩١٩) ولوحات أورزكو المكسيكى فى مجموعة (بيت الدموع سنة ١٩١٥) ولوحة (عارية أمام المرآة) لجورج رووه .

ونرى العاريات فى أعمال الفنان المصرى عبد الهادى الجزار (١٩٢٥ - ١٩٦٦) فلوحاته فى مرحلة القواقع (رجل فى قوقعة سنة ١٩٤٢) ولوحة (الإنسان والقواقع سنة ١٩٤٢) ولوحة (آدم وحواء سنة ١٩٤٨) وفى المرحلة الشعبية نرى له أيضا أعمال تظهر بها العاريات فى رؤيا تعبيرية واضحة فى لوحة (المرأة ذات الخلخال سنة ١٩٤٨) ولوحته الاجتماعية السياسية (الطعام سنة ١٩٤٨) أو (الكورس الشعبى) أو (الرفاق على مسرح الحياة) التى تسببت فىالقبض عليه لوضوح مضمونها الثورى والذى أظهر البؤس الاجتماعى والجوع الذى يطارد أفراد الشعب .. وأيضا نرى لوحته عن أفراد السيرك الشعبى المتجول (إيحاء سنة ١٩٥١) .

ونرى فى أعمال الفنان المعاصر حامد ندا (١٩٢٤) العاريات تسيطر على أغلب أعماله فى مرحلته الأولى .. فى رؤيا تعبيرية متناولا الجسد العارى بأسلوب التحريف التعبيرى مثل لوحته (عرائس) .

وفى حين تتجه أعمال الفنانة جاذبية سرى المعاصرة (١٩٢٥) إلى الاجتماعية التعبيرية والتعبيرية التجريدية بإحســـاس إنســـانى ذا عاطفة واضحة تجـاه الآم الآخرين .

ومشاكلهم فى مرحلة (الناس والبيوت) من عام (١٩٦٨ - ١٩٧٣) فى رؤيا تعبيرية اجتماعية .

* **اختلاف الرؤيا بعد الحرب العالمية الأولى فى أوربا :**

وبذلك نلاحظ أن الفـن التعبيـرى بعـد الحرب العالميـة الأولى وانتهاءهـا إلى لا شىء من الشعارات التى علق الإنسان آماله عليها من التحرر والرفاهيـة نجـد تـزداد الأنظمـة السياسية الحاكمة سيطرتها على الجماهير وأصبح الإنسان مقيد بالقوانين والمبادئ الجوفاء .

وبذلك اختفى شعار الفنانين التعبيريين (الإنسان خير)[٨٩] ليحل محله شعار التعبيريين الموضوعيين الجدد بقيادة جورج جروز (الإنسان حيوان) وأصبحت الأعمال التى تعبر عن الانفعال الداخلى والعالم الذاتى والمأساة الذاتيـة والإحساس بـآلام الغير ذات رؤيا ساذجة من جانب فنانى (الموضوعية الجديدة) فنرى من أعمالهم بعد الحرب (أهلا أيتها الجميلة سنة ١٩١٩) و (تاجر الرقيق الأبيض سنة ١٩١٩) ولوحة (الجنازة سنة ١٧ - ١٩١٨) للفنان جورج جروز ... ولوحة (والدى الفنان سنة ١٩٢٤) و (صورة ذاتية مثل آلة الحرب سنة ١٩١٥) ولوحة (صورة شخصية للمؤلفه - سيلفافون هاردين سنة ١٩٢٦) للفنان أتوديكس كما نرى أعمال ماكس بيكمان بعد الحرب العالمية الأولى فى لوحة (الليل سنة ١٩١٨) ولوحة (صورة ذاتية بمنديل أحمر سنة ١٩١٧) ولوحة (الإنزال سنة ١٩١٧) ولوحة (كرنفال سنة ١٩٢٠) ولوحة (قبل الحفلة التنكرية سنة ١٩٢٢) .

ونرى فى لوحة الفنان لوفيس كورنيث (المسيح الأحمر سنة ١٩٢٢) ولوحة اوجين سخيل (عناق سنة ١٩١٧) ولوحة أوسكار كوكوشكا (اللاجئين سنة ١٦ – ١٩١٧) الموضوعية الجديدة التى أتت بعد إدراك تجربة الحرب وانتهاءها إلى شعارات جوفاء وأصيبت الجماهير بالخيبة وعدم الاكتراث واللامبالاة وأصبحت الأعمال المعبرة عن العواطف والانفعالات والأحاسيس الداخلية والعالم الذاتى والمأساة الفردية مدعيه للسخرية فى ظل التحولات الكبيرة فى المفاهيم بعد الحرب ونمو الاهتمام بالصناعة والقوة المادية وظهور العمال والطبقة العاملة كقوة لها تأثيرها المادى والمحرك فى حياة الشعوب وازدادت الأنظمة الحاكمة سطوة وسيطرة على حرية الإنسان الفرد تحت شعارات عدة وقيدت حرية الفرد داخل وطنه تحسبا لأى خطر خارجى .

فأحس الفنان بأنه لابد وأن يعيد نظره إلى إنتاجه في ظل هذه المتغيرات تلك المتغيرات التى دفعته إلى تفسير رؤيته للعالم من حوله ولإنتاجه أيضا .

العلاقة الجدلية بين رؤيا الفنان وتغير الواقع المعاش :

ويقول الناقد (هيرمان بهر)[٩٠] (إن تاريخ التصوير لا يعد شيئا . ولكن تغير الرؤيا هو الأهم .. إن أسلوب التنفيذ تغير فقط عندما تغيرت الرؤيا ... انه تغير ليحافظ على متغيرات الرؤيا كما هى .. وغيرت العين طريقتها فى الرؤيا تبعا لعلاقة الإنسان بالعالم .. إن الإنسان يرى العالم تبعا لاتجاهاته نحوه ...) .

فنرى أن متغيرات المجتمع بعد الحرب أثرت فى تغيير الأسلوب والذى من أسبابه تغير فى الرؤيا بصورة أشمل .

ونرى أنه فى سنة ١٩٢٢ يدعى لإجراء استفتاء فنى فى ألمانيا فى (Kurstblatt) تحت عنوان (هل من طبيعة جديدة ؟ ؟) وكان هذا بمثابة إعلان للفنانين للتقدم بأعمالهم التى بها رؤيا جديدة وأقيم سنة ١٩٢٥ فى (مانهيم) معرض بعنوان (الموضوعية الجديدة) وكان الاستعداد بدأ لإقامته فى (سنة ١٩٢٣) وخصص لإنتاج الفنانين[٩١] (الذين ظلوا ، أو أصبحوا مرة أخرى ، مخلصين للواقعية الإيجابية الملموسة بتعهد رسمى ...) .

وظهر فى ذلك الاتجاه فنانين مثل (اتوديكس – جورج جروز – ماكس بيكمان – لوفيس كورانث ...) وبذلك أصبحت (الموضوعية الجديدة) شعار جديد لاتجاه جديد فى الفن إلى ما بعد التعبيرية كمدرسة .

ونشأت جماعات فنية عديدة بعد الحرب منها (جماعة الراين الشابه) فى دوسلدوروف وجماعة (الفريق سنة ١٩١٩) فى درسدن وأسسها اتوديكس وكان من برنامجها (٩٢)(.. أن تهجر الأساليب والوسائل القديمة جمعها ... وبعدئذ ... نعمل سويا على حراسة الحرية الشخصية .. وأن نبحث ونجد شكل جديد للتعبير عن تلك الحرية .. وعن العالم الجديد الذى نعيش فيه ..) .

التعبيريون واتجاهاتهم السياسية الاجتماعية :

ونرى جماعة (نوفمبر تتأسس فى برلين سنة ١٩١٨) وأراد بخستين تحويلها إلى اتحاد لكل الفنانين الألمان وكان شعارها (الحرية – المساواة – الأخوة) .. ومن بياناتها(٩٣)... أن مستقبل الفن وجدية الوقت الحاضر ترغمنا نحن ثوار الروح (التعبيريون – والمستقبلون – التكعيبيون إلى أقرب وحدة واتفاق ..) .

ويبدأ نشاط واضح لأعضاء (الباوهاوس) وجماعة (عمال برلين السوفييت للفنون) وجماعة (الكوميون سنة ١٩٢٤) والجماعة (الحمراء) بقيادة الفنان التقدمى (جورج جروز) وهى عبارة عن تجمع للفنانين الشيوعيون .

وبذلك أصبحت التجمعات الفنية ذات صبغة عمالية ثورية ولها ميولها السياسية الواضحة واتجاهاتها المقلقة للنظام الحاكم فى برلين فى ذلك الوقت ... وبذلك نرى أعمالا لها الصبغة السياسية للفنان اتوديكس وجورج جروز .. ويظهر بيان يهاجم التعبيريين كمدرسة وهو البيان الدادى (The Dadaist) سنة ١٩١٨(٩٤) (... التعبيرية ... لم يعد لها ما تفعله بالنسبة للجهود المبذولة من قبل الممارسين النشطين من الناس ...) .

واختفى شعار التعبيريون (الإنسان خير) ليحل محله شعار الفنان جورج جروز الخاص بالجماعة (الحمراء) وهو (الإنسان حيوان) .

وبذلك نحيت النظرة الوجدانية الإنسانية الذاتية بعيدا وأصبحت النظرة المادية الواقعية المتأنية فى كل التفاصيل والدقائق بعيدا عن العاطفة هى الواضحة فى أعمال فنانى الموضوعية الجديدة .

ظهرت أعمال تؤيد نظام وأعمال فنية أخرى تتهم أنظمة وبذلك دخل مجال الممورسة التعبيرية اللوحة الاجتماعية واللوحة السياسية ومن روادها (اتوديكس) و (جورج جروز) و (سخيل) و (بيكمان) وبذلك تغيرت الرؤيا داخل إطار اللوحة وموضوعها وأسلوب تنفيذها باكتشاف الأسلوب الخشن للتنفيذ وهو (الملمس المخربش) ذلك الملمس الذى يعطى الإحساس بالبصمة الشخصية للفنان المنتج للعمل الفنى وأيضا يعطى الإحساس بالقيمة الإنسانية والبشرية للعمل ومقدار المعاناه فى إيجاد العلاقـات والنسب من خلال خشونة التنفيذ والمساحات اللونية المجردة فى ملمس خشن متعمد مثل أعمال كاندنسكى وبيكاسو وفنانى التعبيرية التجريدية فى الولايات المتحدة الأمريكية كامتـداد للمدرسة التعبيرية الحديثة .

وبدء بعد الحرب العالمية الأولى والثانية الاهتمام بالفن مثـل العلـوم وظهـرت نظريـة المعرفة وأصبح الفن يوضع تحت الدراسة الفنية كمفردات ودوافع وأسلوب تنفيذ ورؤيا متطورة وأصبح الفن له رموزه وأدواته ومفرداته مثل العلوم النظرية والعملية ... وأصبحت اللوحة ذات البعد الاجتماعى والسياسى لها تأثير قوى ومحرك على مجريات الحياة والمجتمع وساعدت فى يقظة الضمير الاجتماعى والأخلاقى للمجتمع البرجـوازى ذلك المجتمـع الذى اكتشف بعد الحرب أن كل تصوراته عن الحرية والمبادئ والرفاهيـة هى شعـارات بددتها أدخنة وغبار المعارك العسكرية وظهر فى مجال النقد الاجتماعى والسياسى فنانين مثل اتوديكس – جورج جروز – ماكس بيكمان – ارنست بارلاخ – بيكاسو – جورج رووه – ومارك شاجـال – ومـن المكسيك اورزكـو – ريفيـرا – تاميـو – ومـن مصر عبد الهادى الجزار والفنان حامد ندا والفنانة جاذبية سرى .

وأصبحت أعمالهم وثائق تاريخية تشهد على النضال الاجتماعى والسياسى من أجل السلام والعدالة والرفاهية للشعوب . فى رؤيا جديدة للعالم من حولهم .

خامسًا : الصلة الوثيقة بين الشكل والمضمون فى العمل الفنى

يقول هربرت ريد(٩٥) : (ان المعنى الحقيقى لكلمة شكل أو هيئة هو اتخاذ الشكل هيئة معينة .. وهذا هو معنى الشكل فى الفن ، فإن الشكل هو الهيئة التى يتخذها العمل الفنى ، ولا فرق فى ذلك بين البناء المعمارى أو التمثال أو الصورة أو القصيدة أو المعزوفة ، فجميع هذه الأشياء تتخذ شكلا معينا خاصا ، وهذا الشكل هو هيئة العمل الفنى ..

غير أن اتخاذ العمل الفنى لهذا الشكل إنما يتم عن طريق شخص معين هو من نسميه بالفنان) .

ويتحدث (هربرت ريد) عن علاقة الشكل الجيد فى الفن والطبيعة مستشهدا برأى (دراسى توسون) ... فيقول[٩٦] : (وقد نستنتج أنه لا يوجد شكل فى الطبيعة إلا وكان مرجعه إلى تفاعل القوى الميانيكية بدافع من النمو ، وأن القوانين الطبيعية لا تختلف مهما تنوعت نسب النمو والخامات الأساسية والوظائف والاستعمالات فيذكر دراسى تومسون (... فالقوى التى تحدث الشكل الكروى أو الشكل الاسطوانى أو الشكل البيضاوى هى قوى ثابتة لا تتغير بتغير الزمن ، فشكل بلورة الجليد التى تسقط اليوم هو نفس شكل بلورة الجليد التى سقطت أول مرة . ونحن ميدنون لهذه القوى لا بالتنوع فحسب بل بما قد نطلق عليه منطق الشكل ، ومن منطق الشكل ينبثق الانفعال بالجمال ...) .

كما أن هناك علاقة بين الطبيعة والفن .. فنلاحظ[٩٧] (الشكل الكمثرى أو الانسيابى) الموجود فى الطبيعة مثل الأصداف والقرون وبذور النبات والخلايا العضوية فى الحيوان .. ويرجع إحساسنا بالجمال بالإحساس – اللاشعورى بالطبيعة وبفعل أيضا تأثير تلك النسبة الذهبية التى يخضع لها نمو النبات والتى نحصل عليها عند تقسيم خط على نحو معين بحيث تكون نسبة الجزء الأقصر إلى الجزء الأطول كنسبة الجزء الأطول إلى الطول الكلى للخط .. وهو نتيجة لتفاعل القوى الميكانيكية فى الطبيعة مثل (خلايا النحل) .

فالشكل هو الهيكل العام المقام عليه بناء العمل الفنى وهناك المضمون وهو المعنى المحتوى داخل الشكل ويدركه المتلقى حينما يرى العمل الفنى ويستوعبه ويتفاعل معه إيجابيًا ويتذوقه بحالة تجمع بين الشعور واللاشعور فى آن واحد .

فالمضمون يدرك من خلال هيئة الشكل .. والشكل يصبح له معنى لما يحتويه من مضمون ... وبذلك نرى أن الشكل والمضمون من الصعب فصلهما .. كلما كان المضمون مرتبطا بالشكل ازدادت أصالة العمل الفنى وارتفعت القيمة التشكيلية المدركة وأيضا وجدنا أصالة وتميز لشخصية الفنان المنتج للعمل الفنى فكلما ارتبط المضمون المدرك بالشكل ازدادت الشحنة الانفعالية المنبعثة من العمل الفنى فى أصالة معبرة عن شخصية الفنان وبخاصة فى إيصال مضمونه كاملا للمتلقى فى إدراك وإحساس وتفاعل وانصهار مع تجربته الفنية فى العمل الفنى . فالشكل ومضمونه التشكيلى مرتبطان لأن الشكل يؤثر فى المضمون والمضمون يؤثر فى الشكل من خلال وحدة وثيقة يدركها

المتلقى للعمل الفنى فى حالة مقدرته على إدراك مفردات البناء الفنى من خلال وحدة التكوين العام للوحة .. برؤيا إبداعية للفنان المبتكر .

ونلاحظ الصلة الوثيقة بين الشكل فى الأعمال التعبيرية ومضمونها الذى توحى به وتتحدث عنه وتحويه داخلها فالشكل يؤثر فى المضمون وأيضا المضمون يؤكد مفردات الشكل فى اتصال وثيق .. وذلك مما يميز الأعمال التعبيرية ذات الشحنة الانفعالية الصادمة والمؤثرة على المتلقى .. فى ذاتية واستقلال فى الأسلوب والسمات الشخصية للفنان التعبيرى وأيضا فى رؤيا متحررة من التقاليد الفنية المدرسية ومتحررة من المفهوم الضيق لموضوع اللوحة .

فنرى أعمال الفنان (جيمس انسور ١٨٦٠-١٩٤٩) فى مرحلته الأخيرة واستخدامه لأدوات التعبير الخاصة به وهى (القناع - الملابس التهريجية) داخل بناء موضوعاته فالشكل عنده ينطوى على مفردات غير متجانسة من أشخاص قد ارتدوا أقنعة وملابس غريبة فى أماكن عادية أو شبه عادية فنرى عدم التجانس أو الغرابة هذه يؤكدها المضمون العام للوحة والذى استخدم القناع والملابس والأشكال الآدمية الغريبة فالقناع يوحى بالزيف والمؤامرة وعدم الراحة وأيضا الملابس الغريبة توحى بنفس المضمون والمفردات الأخرى من أدوات موسيقية وضحكات مريبة توحى بجو المؤامرة والخيانة والريبة وعدم الراحة فى مضمون قوى يعبر عنه الفنان بأسلوبه الخاص وقد ربط بين الشكل والمضمون بقوة تعبيرية فى المفردات التشكيلية من الخط المتحرر والقناع وما يوحى به إيماءات تعبيرية عديدة وأيضا فى الملابس الواسعة الفضفاضة وأيضا فى عدم التجانس فى الأزياء والألوان والأقنعة فى مضمون يوحى بالقلق بموضوعات تميزت بحرية الرؤيا للعالم الحديث الملىء بالخيانات والدسائس .. فمفردات البناء الفنى العام تؤكد مضمون لوحاته ونرى منها لوحة (الأقنعة الغريبة سنة ١٨٩٢) ذات الارتباط القوى فى الشكل المضمون التى توحى به .

ونرى الارتباط الوثيق بين مفردات الشكل العام للبناء الفنى والمضمون فى لوحة (الصرخة سنة ١٨٩٣) للفنان النرويجى ادفارد مونش ... وتلك اللوحة ذات الإحساس التعبيرى القوى والتى اعتبرت كشعار للفنانين التعبيريين الألمان جماعة (الجسر) فى دريسدن .. نرى لوحة (الصرخة سنة ١٨٩٣) بها الخط الملون فى اتجاهات ملتوية مترددة بعصبية والسماء الملتهبة والجسر الممتد فى ميناء تغرب عليه الشمس ويقف شخص

وجهه يشبه الجمجمة ويضع كلتا يديه على أذنه ويصرخ فى فزع قاتل وفى نهاية الجسر يسير شبحان للرجلين لا يعنيهم الأمر . إن ذلك الشخص ذا الجسد النحيل الملتوى المتداخل مع الطبيعة العدوانية يصرخ من داخل أعماقه .. فالخط واللون والإيقاع والتردد يوحى بالمأساة الدرامية التى يشاهدها ويسمعها ذلك الشخص فى مضمون تعبيرى قوى يؤكده الخط واللون والإيقاع المتردد المتوتر فى ذاتية واضحة للفنان أدفارد مونش ... وأيضا فى تناوله لموضوع الصرخة إنه يريد سماعنا صوت الصرخة وليس التعبير عنها ... وقد نجح الفنان فى ذلك من تزاوج الخط واللون المتوتر مع الطبيعة وجعل الإنسان جزء من الطبيعة من ناحية وله استقلاله الذاتى والعالم الخاص الداخلى والسلوك المتفرد من ناحية أخرى .

فالمضمون العام للوحة (الصرخة) مرتبط بمفردات الشكل داخل بناء فنى له الوحدة البنائية القوية ونجح الفنان فى معايشة المتلقى للوحة فى إدراك صوت الصرخة من خلال مضمون تعبيرى قوى لأن الشكل العام وما يوحى بمضمونه قد استوعب سمات الصرخة بإدراك كامل حتى يخيل لنا أن اللوحة ليست تعبير عن الصرخة بل هى صرخة مسموعة حقيقةً .

فنرى أن الفنان قد حقق الارتباط بين الشكل والمضمون فى لوحته وأيضا نجح فى الإبداع الفنى وتأكيد ذاتيته كفنان متفرد من خلال البناء الفنى ذا العناصر البنائية برؤيا تركيبية لعناصر اللوحة فى ذاتية واضحة .

وفى لوحة (الراقصون سنة ١٩٠٦-١٩٠٧) للفنان اندرى دوريان ذات الإيقاع المتحرك الراقص فالخطوط الخارجية السوداء المحددة للأجساد الراقصين الثلاثة وأغلب الظن أنهم نسوة ذات شعور قصيرة وأجساد قوية مثل الأجساد الأفريقية ذات العضلات الشبيهة بعضلات الرجال .. فنرى تلك الخطوط تمثل ايقاع حركى راقص مع أوضاع الأذرع والأرجل وانثناءات الأجساد لتلك النسوة فنرى أن الشكل العام لأجسادهن يؤكد مضمون الإيقاع الراقص فى الحركة واللون وانطلاق متحرر على شاطئ البحر وفى أوضاع عارية فى ترابط بين الشكل داخل البناء الفنى العام من خط متردد ومساحة ولون وإيقاع حركى مع المضمون العام للوحة التى توحى به وتؤكده وهى حالة الرقص .

وفى لوحة فان جوج (الفلاح ينثر الحبوب سنة ١٨٨٨) نرى الإيقاع اللونى المحدد من ضربات الفرشاة المليئة باللون فى ترديد وتكرار معبر عن أعمال الفنان بمضمون

اللوحة وذلك الفلاح النشيط الذى ينثر الحبوب فى سرعة وخفة والغربان السوداء فى الحقل وفى الأفق البعيد الممتد تنمو سنابل القمح وتشرق الشمس فى سيطرة كاملة على البناء الفنى العام للوحة .. فنرى ضربات الفرشاة المليئة باللون ذات الثراء والنقاء اللونى فى تلقائية فطرية بإحساس تعبيرى وجو النشاط والعمل داخل الحقل يؤكد المضمون العام للوحة من العمل داخل الحقل تحت أشعة الشمس الذهبية التى عشقها فان جوج معبرا عن أسلوبه الخاص فى تصويره للحياة الريفية وحبه لأشعة الشمس التى عبر عنها فى خطوط ممتدة ذهبية دافئة .

وفى لوحة (حجرة نوم فان جوج سنة ١٨٨٨) فى (آرليس) نرى مدى الوحدة وحالة الانهيار النفسى التى صورها بدون أى مظهر من مظاهر الحياة ، ونافذتها مغلقة وبابها ، وكما لو أنه رسمها وهو داخلها ، فى سجن ذاتى ووحدة اختيارية ، آثرًا البقاء فى تلك الغرفة ذات الأرضية الخشبية والنافذة الأبواب المغلقة فى خطوط جافة وألوان خضراء وبنية باهتة تؤكد حالة الشحوب العاطفى التى لازمته فى (آرليس) . وتؤكد مفردات تلك اللوحة على افتقاد الفنان للعاطفة وحب الناس له فى مضمون تعبيرى واضح ، وكان دائما يبحث عن من يشاركه وحدته ويثنى عليه ، ويكون موضع إعجاب واحترام الآخرين ، وفشل فى ذلك ، فنرى أن مضمون اللوحة يوحى بالافتقار للألفة والحنان ويؤكد ذلك مفردات اللوحة الفارغة ذات الأفقيات والرأسيات الجافة .

وفى لوحة (القارب المبحر سنة ١٩٠٦) للفنان مويس دى فلامنك .. نلاحظ ذلك الترابط بين شكل القارب ذو الشراع واتجاهه داخل سطح المياه محركا إياها خلفه فى حركة دائرية لسطح النهر واتجاه الريح الواضح على الأشجار على الضفة الأخرى للنهر واختلاف سطح المياه المتأثر بالضوء والرياح الهادئة فى إيحاء بحركة القارب على سطح المياه معطيا الإحساس بإبحار القارب فى اتصال بين مفردات شكل القارب وسطح المياه وبين مضمون البناء الفنى العام الموحى بإبحار القارب .

كما نلاحظ الحفر الخشبى (القراءة سنة ١٩١٤) للفنان اريك هيكل . فى استغراق الرجل ومعايشته للكتاب الصغير بين كفه الصغير وبين لحظة التفكير والخيال التى تعيشها المرأة داخل ذاتها شاخصة إلى عالم آخر بعيد ... فى إيقاع ذا خطوط مستقيمة وحادة متكررة فى ترديد يوحى بجو الكآبة والملل على تلك الجلسة التى يشترك فيها ذلك الرجل والمرأة فنرى كل منهما يعيش داخل عالم خاص ... الرجل يعيش مع الكتاب فى لحظة

تفاعل واندماج أما المرأة فهى تعيش لحظة اندماج أخرى وقراءة ذاتية داخلية ولكن بدون كتاب . إنها تعيش داخل عالمها .

إنه البعد النفسى والدرامى الذى يقصده ويؤكده الفنان من خلال المضمون العام للوحة (القراءة سنة ١٩١٤) فى تأكيد على ذاتية الإنسان وفرديته فى ذلك العصر الحديث ..

فنرى الخطوط السوداء الحادة الجافة تؤكد الجفاء وانتهاء العاطفة ويوحى بذلك الجو الممل الثقيل ... لتؤكد المضمون العام للعمل الفنى فى أن كل إنسان له عالمه الذاتى الذى لا يطلع شخص عليه .. الرجل يطالع كتاب صغير ولا يسمح بأحد بمشاركته إياه والمرأة تعيش داخل كتابها الداخلى العالم الخاص بها . فى معايشة ذاتية واضحة . كل داخل سجن خاص به أن الخط والجو العام والإضاءة الناتجة عن التكرار للخطوط المهشرة يؤكد المضمون العام الذى يوحى به العمل الفنى .

وبنفس المضمون الذاتى النفسى الخاص نرى الفنان (اريك هيكل) ينتج حفرة الخشب الملون (وجه رجل سنة ١٩١٩) من خلال رؤيا ذاتية فالوجه الإنسانى الذى يرسمه الفنان لا يشبه الوجوه العادية ولكن له سمات مختلفة من كبر حجم الرأس والملامح ذات الخطوط السميكة المتعرجة مثل روافد الأنهار أو تشققات الأرض الزراعية وأيدى ذلك الرجل ذات الأصابع المستقيمة القصيرة المشدودة والنظرة الجانبية المائلة ودائرية الكتفين فى وضع مائل وخلفهما مساحة ذات اتجاه مائل محورى من أعلى إلى أسفل (وذلك من سمات البناء الفنى للأعمال التعبيرية غالبا) .

نرى أن الفنان أتى ببناء فنى عام للوحة (وجه رجل سنة ١٩٦٩) ذات سمات شخصية متفردة تؤكد العالم الخاص لذلك الرجل الذى ولابد أنه يعيش تجربة ما أو مأساة حادة أو فى حالة صراع ذاتى حاد مؤكد من خلال الشكل والمضمون العام فى ترابط قوى .

كما نرى لوحة اريك هيكل (يوم زجاجى سنة ١٩١٣) قد ترابط الشكل العام المكون من البناء الفنى للوحة من خلال مفرداته بالمضمون العام الموحى به العمل الفنى .. فنرى اللون الأزرق المتداخل مع المساحات الحادة المثلثة البيضاء فى انعكاسات ضوئية على سطح الماء توحى بالشفافية والتماثل الذى يتحدث عنه البناء الفنى العام من انعكاسات

متكررة على سطح الماء فى تعبير عن مضمون اللوحة فى شفافية الزجاج وانعكاسات الأشكال على سطح الماء ومعطيا الإحساس بسطح الماء والشفافية المدركة الواضحة .

ونرى الفنان (كيرشنر) قد عبر عن حالة الصراع الذاتى فى ترابط بين مفردات التكوين العام والمضمون العام للوحاته فى سلسلة رسوماته عن قصة (بيتر- شهميل) فى لوحته (صراع ١٩١٩ شكل (٤٣) فى تلك النظرة القلقة المتصارعة لبطل القصة ذا العينان الحزينتان والملامح المتوترة وخلفه المرأة العجوز ذات الذراع الطويل الشريرة والأصابع الرفيعة مثل الحراب المسمومة وقد وضعت يدها تلك على صدر البطل فى حالة امتلاك أبدى له ولذاته لأنها اشترت منه ظله مقابل كمية من الذهب وقد عاش البطل هذا الصراع وقد عبر عن ذلك الصراع فى سلسلة رسومات للفنان كيرشنر من خلال الخط المتردد والإيقاع الحاد والملامح المتصارعة الحادة القلقة على المضمون العام القوى لتلك المأساة البشرية التى يقع فيها الإنسان البسيط فريسة لقوى أقوى منه تستنزفه وتستغله بلا رحمة .

ونرى فى لوحة (المدمن سنة ١٩١٥) وهى صورة شخصية لكيرشنر نرى الفنان قد صور نفسه فى حالة الإدمان للخمر مستندا على منضدة بيضاوية مائلة وملامح وجهه ذات حالة إعياء شديد وعيناه تكاد تنغلق وقد مد يده اليمنى إلى اتجاه المشاهد فى حالة لا مبالاة واضحة وغياب عن الوعى فى مضمون فنى معبر عن حالة الإدمان وما يصاحبها من لا مبالاة وغياب فى عالم آخر من الخيالات والأحلام .. وكانت تلك بداية مرحلة انهياره العصبى ومرضه النفسى الذى أدى إلى انتحاره فى آخر أيامه .. فنرى المضمون العام للوحة (المدمن) ذا ارتباط وثيق مع مفردات البناء الفنى فالخطوط المعبرة عن الملامح واليد المستندة على المنضدة والأخرى الممتدة فى بساطة لا مبالية تؤكد المضمون العام للوحة .

أما فى لوحة (الرقص حول العجل الذهبى سنة ١٩١٠) للفنان ايميل نولد ... فالحركة الانفعالية الراقصة التى تؤكد الإيقاع الحركى للراقصين مستخدما الفنان الفرشاة المليئة باللون والمعبرة عن سمات الأجساد الراقصة المحددة للخطوط الخارجية لأجسادهن فى إيقاع عنيف بدائى فى حالة من النشوة الراقصة من خلال الحركات العصبية العنيفة توحى بالطقوس البدائية القديمة للرقصات البربرية وأغلب الظن أنه يعبر عن قصص دينى من العهد القديم والخاص باليهود وعبادتهم للعجل الذهبى .

فنرى الترابط الواضح فى اللون الصافى النقى والمعبر عن الحركات الانفعالية للراقصات وبين مفهوم الرقص الهيستيرى البدائى فى انطلاق وانصهار ذاتى فى الحركات الراقصة ... فنرى الفنان قد عبر عن ذلك المضمون وارتباطه بعناصر الشكل فى لوحته[٩٨] : (الراقصات على الشموع سنة ١٩١٢) ذات الإيقاع الحركى العنيف من خلال الأذرع ، والسيقان والخطوط الخضراء المعبرة عن الملابس وأيضا من خلال ملامح الوجوه للمرأتان فى حالة نشوة راقصة والانصهار مثل انصهار الشموع من تحتهن فى ترابط قوى بين مفردات التكوين المعبرة عن الإيقاع الحركى ومن المضمون العام للعمل الفنى .

ونلاحظ فى لوحة[٩٩] (أشكال دخيلة سنة ١٩١١) للفنان أيميل نولد ذلك الإيقاع الغريب لحركة جسد الحيوان الأسود ذو العينان البرتقالية الواسعة المستقيمة فى حركة غريبة لمقابلة رأس حيوان آخر الجانب الآخر تقابل واضح وأمامهم تلك الزخرفة الملونة الشعبية فى إحساس بالغرابة لتلك الحيوانات ذات الخطوط الدائرية والرأس الكبير واللوحة فى مضمونها العام توحى بالغرابة والدهشة وقد أطلق على تلك الأشكال بالأشكال الدخيلة أى الداخلة والمتسلطة على البناء الفنى العام للوحة فى إيقاع مفعم بالعالم الذاتى للفنان فى رؤيا ذاتية منفردة ... وقد أعطى الفنان لهذه الحيوانات سمات غريبة فى الخط الخارجى للجسد والرأس الكبيرة والعينان بأسلوب ذاتى منفرد أعطى السمة الشخصية لتلك الحيوانات الدخيلة فى إيقاع تعبيرى واضح ذا مضمون تؤكده مفردات البناء الفنى العام للوحة .

كما نرى فى أعمال فرانس مارك عن الحيوان قد نجح فى التعبير عن السمات المميزة لشخصية الحيوان فى مظهر جسده الخارجى وفى سلوكه الذى يتطلب إيقاع خاص فى حركته تتوافق مع جسده .. فى ترابط واضح بين الشكل العام للحيوان وبين المضمون المعبر عن سمات شخصية جسده المعبر عن سلوكه العادى ... فنرى لوحته (الخراف سنة ١٩١٢) ذلك الإيقاع الهادى والخطوط السوداء السميكة المعبرة عن شخصية الخراف فى إيقاع لونى لخلفية اللوحة هادئ وبسيط فى مضمون عام يعبر عن السمات المعبرة عن تلك الحيوانات .. وأيضا فى لوحته (قطتان سنة ١٩١٢) نرى الحركة الإيقاعية العنيفة فى تداخل واضح للحظة عراك واضح بين القطتان وقد ظهر بقايا جسد فأر أحمر فى الركن الأيمن من اللوحة ونلاحظ الوضع الصعب للقط الأزرق المشوب بالبنفسجى فى لون متداخل مع الأرض والوضع المترقب المتحفز للقط الأصفر فى تعبير

عن سلوك ذلك الحيوان فى الحرص والتربص للفريسة .. فنرى الإيقاع الحركى والخط المعبر عن الحركة يؤكد المضمون العام المعبر عن السمة المعبرة عن سلوك هذا الحيوان فى ترابط بين الشكل والمضمون من خلال الخط واللون والإيقاع الحركى .

وفى لوحة (السجين) للفنان كريستيان روهلفس نرى الخط الحاد والمعبر عن الظلم والبؤس لذلك السجين العارى الممسك فى تحدى بقضبان السجن الحديدية والملامح القاسية المعبرة عن التحدى الواضحة من الخطوط السوداء السميكة والملمس الخشن لجسده والقضبان الحديدية فى تنغيم ملمسى حاد لذلك الحفر الخشبى الذى نفذه الفنان فى إيقاع درامى يحوى المضمون العام لما يعانيه المسجون من شعور بالظلم والإهانة وفقدان لحريته .. فالخط والإيقاع والملمس العام فى اللوحة يؤكد المضمون العام للعمل الفنى .

ونلاحظ الإيقاع الدرامى الحاد فى رؤيا هستيرية بالخراب والدمار فى لوحة (منظر طبيعى للرؤيا سنة ١٩١٣) للفنان لوديج ميدنر فى تلك الخطوط الحادة والانفجارات والزلازل وانهيار المنازل والمبانى من خلال تحطيم لكل مفردات الشكل فى إيقاع حاد ورؤيا متشائمة متوجسة مريضة بالخوف من انهيار العالم ذات مساء أو صباح تحت وقع البراكين والزلازل وكسوف الشمس معطيا المضمون العام لذلك الإحساس من خلال أسلوبه المستخدم فيه الخط واللون فى إيقاع حاد ومتردد بين الثبات والحركة المنهارة . تعبر عن مضمون عام للانفجار البركانى أو الزلازلى المفاجئ للعام فى عصرنا الحديث .

ونرى المضمون القوى المعبر عن المأساة والتعذيب والخوف الدائم فى أعمال الفنان ماكس بيكمان وذلك من خلال مفردات التكوين الفنى العام فنرى لوحة[١٠٠] (الليل سنة ١٩١٨ – ١٩١٩) تلك المأساة البشرية والضحايا الآدميين بين أيدى الجلادين وقد ارتدوا ملابس غريبة للعصور الوسطى ويقوموا بتعذيب ضحاياهم بقطع أطرافهم بعد سهرة ليلية ربما تنكرية وانقلبت إلى مذبحة فى آخر الليل .. أنها قريبة من عالم جميس أنسور المخيف .. فنرى فى لوحة (الليل) لماكس بيكمان الضحايا مستسلمين فى برود وعدم انفعال وقد تركوا جلاديهم يقطعوا أوصالهم ويعذبوهم فى استسلام واضح . وقد قصد ذلك الفنان فى إعطاء الإحساس العام باستمرار المأساة والتعذيب فى إلغاء لزمن التعذيب المادى ، وجعله مستمرا وأمرا واقعا وحتميا فى رؤيا متشائمة للعلاقات الإنسانية فى العالم الحديث ... ويقول الفنان إنه يكره العاطفة والانفعال العاطفى ويكره الدموع كدليل على العبودية فنراه يستخدم مفردات أخرى فى إعطاء التعبير الانفعالى وهى الأذرع

والأرجل التى تنثنى وتمتد فى تعبيرية هادئة باردة توحى بالمضمون الحاد للمأساة والعالم الخاص المخيف المتوجس لذلك الفنان .

فلغته فى التعبير فى الأطراف الآدمية وما توحى به من مضمون عام للعمل الفنى ... فنرى فى لوحة (الليل) الأطراف تربط بين مفردات التكوين وتؤكد الحركة الداخلية للبناء الفنى العام فى أسلوب خاص ذاتى بالفنان مؤكد على مضمون المأساة فى الوجوه البائسة المستسلمة والملابس الغريبة والأطراف المستقيمة والمنثنية المتداخلة فى استقامة ودائرية معطيا الإحساس بالمأساة والمضمون العام للعمل الفنى وبنفس الأسلوب المترابط بين الشكل والمضمون نراه ينتج لوحته[١٠١] (صورة ذاتية بمنديل أحمر سنة ١٩١٧) بعد شفائه من الانهيار العصبى الذى أصيب به أثناء خدمته بالجيش فى الحرب العالمية الأولى فى سلاح الخدمات الطبية .

فنرى الذراع الأيمن قد استند إلى إطار اللوحة والذراع الأيسر ارتاح على جسده وقد نظر إلى العالم بنظرة جانبية متوجسة وقد أظهر أسنانه فى تحفز ظاهر إلى العالم من حوله فى لون بشرة مريض وقد استند إلى الجدار والنافذة فى خوف واضح ... متأثرا بإصابته فى الحرب بالانهيار العصبى . فرسم الخط المحدد لملامح وجهه ونظرته المريبة والعروق الظاهرة على ذراعه الأيسر وذراعه الآخر المستند لإطار اللوحة .. يؤكد المضمون العام للحالة النفسية ، أو النظرة الجديدة للعالم من حوله بعد الحرب وإصابته بها .. فنرى مفردات الشكل العام تؤكد وتترابط مع المضمون الذى توحى به اللوحة فى اتصال قوى ومعبر .

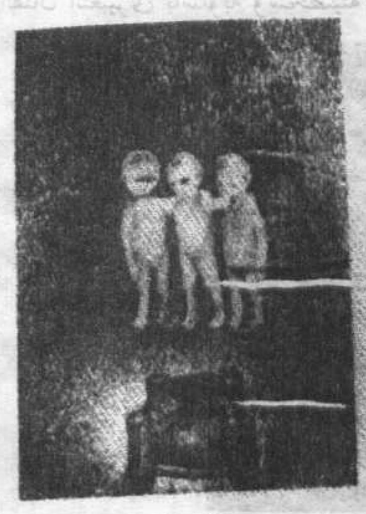
وفى لوحة[١٠٢] (اللاجئين سنة ١٦ – ١٩١٧) للفنان أوسكار كوكوشكا .. والتى هى صور لبعض أصدقاءه من ذاكرته بعد اصابته فى الحرب إصابة خطيرة عام ١٩١٥ واستقر فى درسدن للنقاهة من سنة ١٩١٥ – ١٩١٧ .. فأنتج لوحته (اللاجئين) معبرا عن السمات الشخصية لشخصيات اللوحة فى عمق تعبيرى وتكثيف إنسانى ونفسى موضحا المضمون الدرامى عن حالة هؤلاء اللاجئين ... مجمعا ملامحهم من جميع أصدقاءه الذى يعرفهم من ذاكرته مستحضرا السمات الأساسية لملامح شخصياتهم المعبرة عنهم فى أصالة واضحة .. لأنه يعرفهم فى الداخل والخارج كما ذكر فى شرحه لهذه اللوحة .. فالملامح العابسة المتساءلة والوجوه الواجمة والأعصاب الظاهرة على سطح الجلد والعالم الخاص الداخلى الذى يعيش فيه كل من الرجلين والمرأة الناتج عن تشردهم بعد

الحرب ولجؤهم إلى الغير طلبا للأمان .. إنها مأساة وقد عبر عنها كوكوشكا من خلال أسلوبه فى الخط واللون والبعد النفسى ... وأيضا من خلال عرض عالمه هو وآلامه الذاتية كإنسان له عذابه وأحلامه وقد سمى هذا البعد الذاتى (بالبعد الرابع) والذى يعرفه بأنه المقدرة على إبداع الرؤية الموهوبة بحيث يمكنه استشفاف أشياء غير واضحة وغير موجودة بصدق موهبته الذاتية .. فنرى أن أعمال كوكوشكا يعطيها البعد النفسى الواضح وأيضا يضفى عليها العالم الخاص الذاتى الخاص به هو . فنرى المضمون العام للأعمال يوحى بروح كوكوشكا دائما .. فى ترابط مع مفردات الشكل العام للبناء الفنى .

وفى لوحة (أمام المرآة) للفنان جورج رووه .. نرى الشكل العام للمرأة ذات الجسد المترهل والوجه الكبير والملابس البعيدة عن المثالية فى رؤيا تعبيرية توضح عالم الليل والانحراف الاجتماعى وتحمل فى طياتها مضمون اجتماعى واضح من خلال اتهام المجتمع ومسئوليته على الفساد فى صورة تلك المرأة التى تجلس عارية أمام المرآة ذات الجسد المترهل والوجه البعيد عن الجمال فى إحساس باحتراف الرذيلة .. انها تحمل فى طياتها وبالاتصال مع الخط والنسب المعبرة عن جسد المرأة المضمون الاجتماعى الإنسانى الواضح فى ارتباط بين مفردات الشكل العام داخل التكوين الفنى وبين المضمون الذى توحى وتعبر عنه تلك اللوحة للفنان جورج رووه .



شكل (٥٢)
– وئام – ١٩٥٣
– حامد ندا



شكل (٥٣)
– الأخوة – ١٩٥٤
– حامد ندا

وفى لوحة[١٠٣] (جورنيكا سنة ١٩٣٧) للفنان بيكاسو نرى مفردات البناء الفنى للوحة من خط وإيقاع حركى غاضب وأطراف مقطعة وضحايا وصراخ وعدوان وصراخ الجواد المقتول والشمس الغاربة والمصباح الكيروسينى والأيدى المستغيثة فى إيقاع درامى موحى ويحمل داخله المضمون العام للمأساة البشرية بمفهومها الواسع وليست واقعة الاعتداء على قرية (جورتيكا) الأسبانية ولكن لقوة مضمون اللوحة نراها تشمل مأساة البشرية وتتهم قوى الطغيان والدمار فى كل زمان ومكان .

فالإيقاع والحركة والداخلية والبناء الفنى العام المعبر عن الشكل يرتبط فى ارتباط وثيق من خلال مفردات التكوين العام بالمضمون الثورى الغاضب الذى تتحدث عنه لوحة بيكاسو (جورتيكا) ..

فنرى أن الشكل والمضمون فى الأعمال التعبيرية له الاتصال الوثيق فى تعبيرية ذات شخصية انفعالية قوية آتية من تحرر البناء الفنى ومفرداته من التقاليد الأكاديمية الفنية وأيضا من تحرر الرؤيا العامة للفنان العبيرى فنرى الشكل والمضمون يتحركان فى اتجاه قوى ومترابط نحو إعطاء البناء الفنى الثبات والقوة فى تعبيرية واضحة من خلال المضمون العام الذى يتلقاه المشاهد لأعمال المدرسة التعبيرية . والذى يؤكد ذلك الاتصال تفرد الفنان التعبيرى بأسلوبه وشخصيته فى ذاتية وأصالة واضحة بمقدرة إبداعية ابتكارية .



شكل (٥٩)
– والدى الفنان – ١٩٢٤ – أتو ديكس

حواشي الباب الرابع

(٥٢) ، (٥٣) ، (٥٤) هربرت ريد – تعريف الفن – ص ٤٧ ، ٤٨ – ص ٥٢ .

(٥٥) ، (٥٦) ، (٥٧) جان برتلليمى – بحث فى علم الجمال – ترجمة أنور عبد العزيز – دار نهضة مصر ص ١٠٦ – ص ١٠١ .

(٥٨) Sigund. Freud: Leonardo da Vinci-London. Kegan. Paul, 1923. P. 94.

(٥٩) ، (٦٠) ، (٦١) د . نعيم عطيه – حصاد الألوان – الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ١١ ، ص ١٦ .

(٦٢) ، (٦٣) د . مصطفى حجازى – الفحص النفسانى – مبادئ الممارسة النفسانية – دار الطليعة – بيروت ص ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ .

(٦٤) التقمص : وهى أن يتقمص المريض شخصية من شخصيات الموقف الخارجى سواء فى تعبيره التشكيلى أو المسرحية أو اللعبة أو الرسم .
التربية الفنية والتحليل النفسى – د . محمود البسيونى – ص ٧٦ .

(٦٥) الانهيار العصبى (الهستيريا) – تقديم د . مصطفى غالب – مكتبة الهلال – بيروت – ١٩٧٨ .

الصرع – (يعتقد بعض علماء النفس أن الصرع من أخطر الأمراض النفسية التى يتعرض لها أصحاب القدرات الفائقة والمواهب المبدعة كالفنانين والرسامين والقادة العظام والشعراء المبدعين – ولكن البعض الآخر يرى أن معظم المصابون بالصرع كانوا يتدهورون عقليا ، لأن إحصائيات الجريمة التى تجريها بعض المؤسسات الدولية قد أوضحت بأن أكثر القتلة واللصوص من المصابين بالصرع . وكذلك ينتشر هذا الداء الخطير بين عائلات الكهنة والراهبات ، وتتجمع الشفقة المفرصة والقسوة فى نفس المصابين بالصرع بصورة متطرفة) ص ٨٤ .

وممكن أن يحيا المريض بالصرع حياة عادية بعيدًا عن مظاهر مرضه ويتسم بالتظاهر بحب الخير والتذمر والتمرد والشعور بالاشفاق على الذات – ويذهب علماء الطب العقلى إلى أن الصرع نوعين (فطرى ومكتسب) . لكن علماء النفس يرفضون هذا التقسيم ويرون أن الصرع ليس ذهانا وليس مرضًا عصبيًا .. بل هو نوع من السيكوباتية ..

مشوبة بسمات هستيرية ونورستانية ..

ويعتبر العصاب بمثابة جلية دفاعية خاطئة إزاء مخاوف غير معقولة) ص ٨٦ .

(٦٦) ، (٦٧) د . نعيم عطيه – حصاد الألوان – ص ٤٨ .

(٦٨) جان برنلليمى – بحث فى علم الجمال – ص ١٠٢ .

(٦٩) Roger cardinal-primitive painters-Thames and Hudson London . P . 30 .

(٧٠) ، (٧١) ، (٧٢) . مصطفى غالب – فى سبيل موسوعة نفسية – مكتبة الهلال بيروت سنة ١٩٧٨، ص ٤٣ ، ٤٤ .

(٧٣،٧٤،٧٥،٧٦) Wolf- The expressionists - London . P . 164 ,166 ,167 ,46.

(٧٧) د. مصطفى غالب – الانهيار العصبى (الهيستيريا) مكتبة الهلال بيروت سنة ١٩٧٨، ص ٦٠ ، ٦٢ .

(٧٨) Wolf - The expressionists - London . p . 190.

(٧٩) د . عبد الرحمن عيسوى – معالم علم النفس – دار الفكر الجامعى ص ١٥٠ – ١٥١ .

(٨٠) د. عبدالعزيز القوصى–مكتبة نهضة مصر–الطبعة الخامسة سنة١٩٧٥ ص٧ .

(٨١) Wolf-The expressionists - P . 46.

(٨٢) ، (٨٣) د . نعيم عطية – حصاد الألوان – ص ٥٠ ، ص ٥١ .

(٨٤) ، (٨٥) : (٨٦) Wolf - The expressionists - p . 175 , 173.

(٨٧) وعرف بعد ذلك أن الفنان أوسكار كوكوشكا – كان يعانى من التهاب فى أعصابه .

(٨٨) ، (٨٩) . Wolf - The expressionists -p. 154, 207

(٩٠) Gerhardus - Expressionism - P . 21.

(٩١)،(٩٢)،(٩٣)،(٩٤) . Wolf- The expressionists - London . P . 207 , 204 , 206

(٩٥)، (٩٦)، (٩٧)، هربرت ريد – تعريف الفن – ص ١١ ، ٢٠ ، ٢١ .

(٩٨) راجع تحليل لوحة (الراقصات على الشموع) للفنان أيميل نولد – بكتاب (دراما اللوحة) د . مصطفى يحيى – دار المعارف .

(٩٩) راجع تحليل لوحة (أشكال دخيلة) للفنان أيميل نولد .

(١٠٠) راجع تحليل لوحة (الليل) للفنان . ماكس بيكان .

(٩٨) راجع تحليل لوحة (الراقصات على الشموع) للفنان أيميل نولد – بكتاب (دراما اللوحة) د . مصطفى يحيى – دار المعارف .

(٩٩) راجع تحليل لوحة (أشكال دخيلة) للفنان أيميل نولد .

(١٠٠) راجع تحليل لوحة (الليل) للفنان . ماكس بيكان .

(١٠١) راجع تحليل لوحة (صورة ذاتية بمنديل أحمر سنة ١٩١٧) للفنان ماكس بيكان .

(١٠٢) راجع تحليل لوحة (اللاجئين) للفنان أوسكار كوكوشكا .

(١٠٣) راجع تحليل لوحة (جورنيكا سنة ١٩٣٧) للفنان بيكاسو – المرجع السابق.



شكل (٧٧)

- زوجان غجريان
- أتوموللر - ١٩٢٢



شكل (٧٦)

- فنانى الملاهى الليلية
- ١٩٤٣ - ماكس بيكمان



شكل (٩٧)

- الرجل والقط
- عبد الهادى الجزار - ١٩٦٣



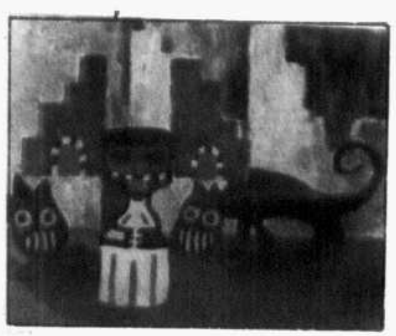
شكل (٧٢)

- اللاجئين - ١٩١٦
- أوسكار كوكوشكا



شكل (٨٥)

- أنوبيس ينتظر قدره
- د . مصطفى يحى - ١٩٧٨



شكل (٥٤)

- أشكال غريبة - ١٩١١ - أميل نولد



شكل (٧٤)

- الرقص حول العجل الذهبى-١٩١٠- أميل نولد

أثر المدرسة التعبيرية
على المدارس التجريدية
وما بعد التجريدية

الفصل الخامس
أثر المدرسة التعبيرية على المدارس التجريدية
وما بعد التجريدية

المدرسة التعبيرية من أهم سماتها الحرية المطلقة فى التحرر من الموضوعية التقليدية الأكاديمية فى القيم التشكيلية والسمات الأساسية وكذلك إعلاء الحياة الداخلية للفنان على عالمه الخارجى .. من خلال شحنة عاطفية جامحة لها سمات الدراما الإنسانية من خلال رؤيا ذاتية للفنان ذاته محطما المرئيات البنائية من أمامه لإحلال عالمه الخاص وأحلامه وهواجسه على سطح لوحاته ... مبعدا هذا العالم بمفرداته التشكيلية عن الطبيعة واعتبار الطبيعة نقطة انفعال وبداية فقط أو يصل إلى حد الاستغناء عنها نهائيا مع الالتزام بموضوع اللوحة متجها إلى إلغاء العالم الطبيعى الواقعى فى تحرر جرىء وبطلاقة وأحيانا جامحة وهى ما عرفت بالتجريدية ذلك النمط من الأسلوب الفنى المنفصل تماما عن القوالب الواقعية والطبيعية بحيث نجد من الصعب إدراك النموذج الطبيعى الأصلى الذى انفعل الفنان تجاهه وتأثره به بشكل أساسى أو غير أساسى .

فتجىء المرحلة السابقة للتجريد الكامل ، وهى (التعبيرية التجريدية) - قبل الحرب العالمية الأولى - عند (واسيلى كاندنيسكى ١٨٦٦-١٩٤٤) ، فنجد صدى العالم الطبيعى واضح بشكل هادئ فى أعمال كاندنيسكى وندرك فى أعماله التفسير الأدبى بالرغم من تعمده هو وزملاءه التعبيريون التجريديون البعد عن أى إشارة إلى وقائع (العالم الفينومينولوجى) .

مثل لوحة كاندنيسكى (ارتجال سنة ١٩١١) ندرك من خلال الخط واللون البعد عن التفاصيل الدقيقة والإيحاء من خلال الخط بالأجساد البشرية والإيقاع الحركى الناتج عن مجموعتين من البشر فى أداء نوع معين من الغناء من خلال التبسيط التشريحى للنسب الجسدية متخذا من الفطرية والإيقاع السريع المنطلق سمة التلقائية الخطية مع اللون المتداخل مع خطوط الأشكال فى الخلفية ... وأيضا فى لوحة كاندنيسكى (حلمى المرتجل سنة ١٩١٣) ولوحة (مع مساحة سوداء سنة ١٩١٢) نرى الفنان قد أبعد عن قصد أى

إشارات توحى بالعالم الطبيعى وترك لنفسه الحرية المطلقة من خلال المساحات اللونية المجردة والإيقاع الخطى والمساحى المتداخل فى هارمونية لونية تدرك من خلال التردد والتوتر بين المساحات اللونية والدرجات المتباينة للألوان فى إيقاع هادئ .. من خلال صقل سطح اللوحة معطيا السيطرة الكاملة اللون على سطح أعماله .. من خلال رمزية مباشرة .

ونرى لوحة (الفلاح المهرج سنة ١٩٣١) للفنان بول كلى ذات إيقاع خطى يوحى بحركة الرجل من خلال خط مستمر فى الحركة فى إيقاع ذا زوايا حادة ومن خلال خلفية لونية متداخلة مع الخطوط الموحية بجسد الرجل ذات ألوان متدرجة بخشونة وملمس خشن بعيدا عن الصقل الذى ندركه فى أعمال كاندنيسكى معبرا فى أسلوبه هذا عن سمة من سمات (التصوير الحركى) محافظا على (التأثير اللمسى) لفعل الفنان المنتج للعمل الفنى معطيا الإحساس بأثر الفنان على العمل الفنى .. معبرا عن اللون بأى قيم رمزية .



شكل (٨٤)

– مغامرة الفتاة الصغيرة – ١٩٢١ – بول كلى



شكل (٩٦)

– المغنية – ١٩٠٣ – واسيلى كاندنسكى

فنرى أعمال بول كلى مثل (الفلاح المهرج) وفنانى (التعبيرية التجريدية) الذين عرفوا بعد الحرب العالمية الثانية مثل (أدولف جوتليب) (هانز هوفمان) و (دى كوينج) و (روبيرت موذوريل) ذات سطوح خشنة بعيدة عن الصقل الذى نراه فى أعمال (واسيلى كاندنسيكى) و (جوالنيسكى) فى لوحته (تحولات فى وجه رجل سنة ١٩٢٠) ذات الارتباط بالنموذج الطبيعى . وإن كان أسلوب تنفيذه ذو سمات ملمسية خشنة ولكن ارتباط الموضوع بالعنصر الطبيعى بعد العمل عن (التجريدية

التعبيرية) التى من أهم سماتها السطوح الخشنة الغير مهذبة والألوان السميكة المحتفظة بآثار الفرشاة أو سكينة المعجون ... مع بقاء على سطح اللوحة تأثير الفنان المنتج للعمل الفنى من خلال ملمس اللوحة معطيا إدراك مباشر بآثار الفنان الإنسان الذى أنتج اللوحة ... ونرى أيضا اللون قد فقد رمزيته ومضمونه القوى الذى اهتم به كاندنيسكى وجوالينسكى وأيضا ليونيل فينجر فى أعمالهم التعبيرية التجريدية .

من أهم فنانى التجريدية التعبيرية – الفنان (كليفورد استل – Clifford-Still) المولود عام ١٩٠٤ – يعتبر من أوائل الفنانين التجريبيين الذين فتحوا مجالات واسعة لاستخدام اللون فى مساحات كبيرة بإحساس درامى معبرا بعناصره عن العالم المادى التقليدى .. وله أعمال عن ضوء الشمس والأرض المظلمة ... وأحيانا يصور الذكورة والأنوثة ومن آرائه فى التجريب الدرامى للمساحات اللونية[١٠٤] (أريد الوصول إلى القمة ذات السهول الممتدة (حيثما) لم يعد الخيال مكبل بقوانين الخوف ولكنه أصبح الرؤيا ذاتها ...) من أعماله لوحته (١٩٥٤–١٩٥٤) ذات التضاد الضوئى بين المساحة السوداء الداكنة والبيضاء المتغلغلة داخلها فى رأسية حادة توحى بالتضاد أو الانعكاس الانقلابى فى رؤيا تعبيرية تجريدية من خلال المساحات الواسعة الصريحة .

ونرى أعمال الفنان (مارك روسكو – Mark Rothko) لها السمات التجريبية فى أسلوب اختيارى بعيدا عن الاعتراف الرسمى بها ولوحته (أخضر فوق أزرق سنة ١٩٥٦) ذات رؤيا تجريبية لها السمات التراجيدية متأثرا بوسائل المدنية الحديثة ولها سمات الجرأة والتجريبية فى المحاولة لكسر جمود التقاليد المرئية المعتادة فى أسلوب له الابتكار التجريدى وأهم أعماله أنتجها فى (هوستن – تكساس) .

ويقول (مارك روسكو ١٩٠٣–١٩٧٠)[١٠٥] (أنا أهتم فقط بالتعبير عن العواطف الإنسانية ، التراجيديا –الكآبة –الناس التى تبكى قبل صورى – لهم نفس إحساسى عندما أرسمهم ...) .. فنرى أعماله تعبر عن النماذج الطبيعية من قريب أو بعيد بعكس لوحة (امرأة سنة ٥٢–١٩٥٥) – للفنان وليم دى كوينج Willem-De-Kooning) فندرك بسهولة التفاصيل التشريحية الآدمية ولكن فى تحطيم وتحريف حاد وخشن للجسد البشرى معطيا بعدا مكثفا للدراما الإنسانية فى عالم تلك المرأة المرسومة التى هى آلام تتسع لكل البشر جميعا من خلال كثافة الشحنة الدرامية الواضحة فى العمل الفنى .

ونرى أعمال الفنان (بارنيت نيومان – Barnett-Newman) الأمريكي ومن أقواله : (... فى مقدرتنا أن نعيش الحياة مثل المبدع – ومن الممكن أن نجد معنى سقوط الإنسان ... تعبير الإنسان الأول .. لقد كان صرخة شاعرية .. لغضب تراجيدى – لقد كان حذر وله عجز ذاتى قبل الحضارة ..)[١٠٦] وأعماله التجريدية التعبيرية تعبر دائما عن الإنسان ومآساته مثل لوحته (آدم سنة ١٩٥١–١٩٥٢) فى إيحاء عن بداية حياة آدم على الأرض الجديدة البكر وغموض الحياة من حوله فى رؤيا ذات خيال واسع بمدى كبير .. وتأثر الفنان (بارنت نيومان) بأعمال قبائل الهنود الحمر على ساحل (كولومبيا) الغربى وأنتج مؤلفات تناقش الحركة الفنية الحديثة وصداها فى الحضارة المعاصرة ، وتوفى عام ١٩٧٠ .

ومن منجزات التعبيرية والتجريدية التعبيرية أيضا انتصارها على هندسة العمل الفنى الصارمة فيقول بارنت نيومان[١٠٧] : (... إنه يجب مواجهة سلطان الهندسة وفى عالم الهندسة أصبحت هذه أزمتنا الروحية .. وهذه الأزمة لا تخلص منها بالاكتشافات العظيمة إنما فقط بمنع ما هو هندسة مهما كان . ولذا لم نقاوم ولم نكتشف صورة جديدة مبنية على أسس جديدة . فلا أمل فى التحرر ... إن الرسم كالهوى هو صوت حسى ، وعندما أسمعه يجب أن أتركه يتكلم بحرية ...) .

وهذه العبارة توضح لنا سمات التعبيرية التجريدية الأمريكية والتى من أهم فنانيها (نيومان – كلين – دى كونج – جاكسون بولوك – جوركى – جوتيب – سام فرنسيس) .

ونرى الفنان الهولندى (كارل آبل) ينتج لوحته (صورة شخصية للدكتور رومنيجير سنة ١٩٥٦) ... من خلال خطوط تعبر عن ملامح الوجه متقطعة ومتداخلة بألوان مركبة ومتقاطعة بإحساس غامض ذا شحنة تعبيرية قوية ... وأيضا لوحته (استغاثة الحرية سنة ١٩٢٢) شكل (١٥٨) .

وتلك الحماسة والنشاط فى الرسم التجريدى التعبيرى تظهر فى أعمال الفنانين المصريين رمسيس يونان (١٩١٣–١٩٦٦) و (فؤاد كامل ١٩١٩– ١٩٧٢) ونرى صدى التعبيرية التجريدية فى الفنان اليهودى (اريخا) وفى أعمال فنان النمسا (هندر تواسر Hundertivasser) ندرك أجواء فينا ونرى صدى التعبيرية التجريدية فى إيطاليا فى أعمال الفنان (دوفا) فى ألوانه ذات التراكيب الكيميائية المستحدثة . ونرى صدى

التعبيريين أعمال البلجيكى (اليشنكى) كما هى عند الهولندى (كارل آبل) فى لوحته (استغاثة الحرية) .

وينطلق أسلوب جديد من خلال (التعبيرية التجريدية) محتفظا بأهم خصائصها الهامة وهى الحرية من كل التزامات وتأثيرات العالم الطبيعى المنطقى والرمزى وأيضا الخشونة الملمسية والتحرر القوى فى التنفيذ فى أسلوب تلقائى ناتج عن الفنان ذاته وهى (التصوير الحركى) .

ويعتبر (التصوير الحركى) هو تسجيل لتجاوب الفنان بصورة لا إرادية مع المثيرات من حوله فى تسجيل (انتفاضة جسده) على سطح اللوحة من خلال (بقع لونية – خطوط متشابكة متداخلة – عنف لونى وخطى فى التنفيذ بشكل جائر على سطح اللوحة ...) أو أى أثر غريب يعبر عن حركة الفنان المنفذ للعمل الفنى معتمدا على (الحدس) ومسجلا كما هو لحظى زمنى وتلقائى .

وأول من استخدم (التصوير الحركى) هو الناقد الأمريكى[١٠٨] (هارولد روزنبرج) عام ١٩٥٣ فى مقالة بمجلة (الفن الحديث) .

وأحيانا يطلق على (التصوير الحركى) التصوير الإيقاعى . ونرى فنانى (التصوير الحركى) يهتمون (بالحركة) أو (فعل الخلق) الفنى كصراع واضح ومباشر بين سطح اللوحة والفنان من خلال مساحات واسعة متسعة بعيدة عن التشخيص .

وفكرة (التصوير الإيقاعى أو الحركى) لها صداها فى الرغبة الغريزية الكامنة فى نشاط الأطفال الفنى فهم يمارسون الفن بهدف مفهوم حركى يهدف إلى إشباع الطاقة الحيوية الجسدية لديهم فى نشاط جثمانى من خلال الخط واللون .

وإذا اعتبر العمل الفنى (تجربة معاشة) فإن التصوير الإيقاعى) هو تجربة معاشة حقيقةً .. لأن عناصر العمل الفنى فى هذه الحالة نابعة من المساحة الزمنية التى يستغرقها إنتاج اللوحة .. كنوع من تسجيل عرضى للحظة معينة من حياة الفنان عليها إيقاعه الحركى الجسدى وتنتهى اللحظة ويبقى العمل الفنى كتسجيل (حدث) على سطح اللوحة بعيدا عن الوعى الذاتى والحاجة الروحية .. بل تاركا الإيقاع التلقائى متأثرا بإملاءات العقل الباطن من خلال خطوط هائمة تلقائية بعيدا عن قيود العقل الواعى تاركا الحرية المطلقة للمخزون الكامن فى اللا شعور إلى الخروج والمشاركة مع الإيقاع الحركى

الجثمانى للفنان ... فى تقارب مع التجربة السريالية فى الفن ولكن التصوير الحركى يهتم بلحظة الإنتاج وتسجيلها مجسمة على سطح اللوحة بعد زوال زمن الإبداع الفنى .

ويعتبر (التصوير الإيقاعى) أحد روافد الحركة (التعبيرية التجريدية) ... ومن أهم فنانى التصوير الإيقاعى الفنان الأمريكى (جاكسون بولوك ١٩١٢-١٩٥٦) والفنان الفرنسى (جورج ماتيو ١٩٢١-) .

فنرى فى أعمال (جاكسون بولوك) سمة العنف والضخامة فى تلقائية من خلال مساحات فارغة ضخمة فنرى لوحاته عبارة عن مساحة كبيرة عليها شبكة من الخطوط والبقع اللونية فى تداخل فطرى تلقائى تعطى الإحساس بالاستراتيجية والكثافة . من خلال بناء فنى متماسك بعناصره الخطية فنرى لوحته (جوتيك) سنة ١٩٤٤ ذات الخطوط العنكبوتية التى يتوه داخلها الإنسان فى بحثه عن تذوق العمل الفنى فى حماس ونشاط لولوبى .

فأعماله لها مركز التكوين الذى تتلاقى فيه الخطوط المبعثرة والمتشابكة من خلال نسيج خطى ولونى متآلف بخلفية تصميمية بنائية يسير الفنان فيها على المساحة الكبيرة اللوحة ... وينفذ جاكسون بولوك أعماله بأن يبعد أدوات التنفيذ الفنية التقليدية ويستعمل السكاكين الخاصة بالمعجون والعصا وصفائح الألوان والعجائن اللونية الممزوجة بالرمال والزجاج الصغير فى أسلوب اجتهادى غريب معطيا الاهتمام الكامل (للصدفة) فى إنتاجه الفنى وتنميتها وتأثر فى بداية حياته بفنون الهنود الحمر والتصاوير (التوتمية) منذ عام ١٩٣٦ وأنتج أعمالا تجريدية تعبيرية وبعد عام ١٩٤٠ اهتم بالتجريد وتأثر بالفنانين الأوربيين الفارين من أوربا فى الحرب العالمية الثانية أمثال (بيكمان - جروز - هوفمان - تانجى - ماسون - دالى - بريتون - فينجر - ماكس ارنيسيت) متأثرا فى ذلك بالفنانين التعبيريين والسيرياليين .

فنرى لوحته (الإيقاع الخريفى سنة ١٩٥٠) ... لجاكسون بولوك الخطوط المتشابكة السوداء على خلفية صفراء وبنية فاتحة مع تنويعات بيضاء فى تداخل لا نهائى يعطى الإحساس بالاستمرارية ومركز التكوين تشير إليه اتجاهات الخطوط المتجهة إلى أعلى الجزء الأيمن من اللوحة فى البقعة البيضاء الكبيرة .

ونرى الفنان الفرنسى (جورج ماتيو ١٩٢١) - يقول فى صراحة .

« (إذا كانت [١٠٩] اللوحة التقليدية (تصوير الحركة) فإن اللوحة عند ماتيو (حركة منعكسة) ليست اللوحة تصوير الفعل بل هى الفعل ذاته) . وبذلك يصل الفنان إلى درجة من التحرر تجعله يرقى إلى قمة قدراته التعبيرية غير العادية مجسما فى الحركة جميع الطاقة الانفعالية المتجهة إلى الإبداع الفنى .. » .

ولم يتلقى جورج ماتيو تعليم أكاديمى فى إحدى مدارس باريس الفنية ولكنه علم نفسه بنفسه ... وتأثر بالفنان الأمريكى (جاكسون بولوك) ومارس التجريدية المتحررة مع مجموعة من الفنانين الشبان .. وقال جورج ماتيو (عام ١٩٤٧) [١١٠] : (إنه أدرك أن على جيله من المصورين أن يعمل كل شىء من جديد) .

وكان ذا نشاط ملحوظ فى جماعته الجديدة التى أسماها (التجريدية الغنائية) وتقارب مع (التجريديين التعبيريين) الأمريكيين مثل (جوركى روثكو - دى كوننج - طوبى - بولوك) وأقاموا معرضا مشتركا سنة ١٩٤٨ .

واتسم أسلوبه بالسرعة والتلقائية والناتجة عن وجدانه المتوهج وأقام معارض عام ١٩٤٩ ، ١٩٥٠ ... وأتى بسلوك فنى جرىء وغريب فى أعماله الضخمة (المعارك) أعوام ٥٤ - ١٩٥٦) وأنتج لوحات ضخمة أمام الجمهور فى إحدى الحفلات وقام بشرح اللوحة أثناء إنتاجها بأسلوبه السريع التلقائى فى مزج بين التلقائية والفن واللعب فى استعراض فنى .

واتجه بعد ذلك إلى اليابان سنة ١٩٥٧ ليدرس الفن التلقائى التأملى التصوفى لفنانى الشرق الأقصى وبعد عودته نرى المضمون التعبيرى يظهر فى أعماله مع ثباته على الحركة المنطلقة القلقة المتحررة .

فنرى فنانى التجريدية التعبيرية اهتموا بالدراما المتولدة عن المساحات اللونية المتضادة والبعد عن الإشارة للطبيعة والإيحاء بالتصارع المساحى واللونى داخل إطار العمل الفنى فى رؤيا متحررة جديدة .

- ونرى بعد هزيمة ألمانيا فى الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٨ وظهور فنانى المادية الجديدة برؤيا موضوعية جديدة للعالم من حولهم وقيام الحركة الدادية فى باريس وبرلين وزيورخ واقامة المعرض الأول للدادية فى سنة ١٩١٧ فى النادى الخاص بالحركة (مقهى فولتير) فى زيوريخ .. تلك الحركة التى دعت إلى (الافن) وساعد فى نموها نتائج

بيكاسو وبراك التكعيبية فى تحطيم الطبيعة وتشويهها فى باريس وأيضا الفنانين الإيطاليين والمدرسة المستقبلية وينضم (بيكاسو - جروز - بول كلى) للحركة ولكنهم يبتعدوا بعد المعرض الذى أقيم للحركة فى باريس سنة ١٩٢٠ ... وذلك لهجومها على كل القيم الأصيلة فى الفن بشكل تدميرى بلا فلسفة أو برنامج فنى واضح وتنحل الحركة عام ١٩٢٢ نتيجة لخلاف مع الفنانين الفرنسيين (اندريه بريتون - لوى أرجوان - بول الوار فليب سوبو) وبذلك نرى الدادية تقوم على الهجوم على التعبيرية بعد هزيمة ألمانيا سنة ١٩١٨ ثم تنهار هذه الحركة لميولها التخريبية وغموضها فى حين تعطى التعبيرية الاتجاه السليم لنمو حركة جديدة فى الفن وهى السيريالية بالرجوع إلى اللاشعور الغيبى فى الإنسان مضافا إليه الدراما الذاتية والبعد عن العالم الطبيعى التقليدى ولكن فى غوص داخل النفس البشرية فجاءت السيريالية على ركام الدادية التى جاءت كرد فعل لعدم توافق التعبيرية وأسلوبها مع المتغيرات الجديدة بعد الحرب العالمية الأولى وإذا كانت السيريالية أسلوب فنى جديد فله أصوله القديمة فى أقنعة (جيمس أنسور) وغموض أعماله وغرابتها وأيضا فى أعمال الفنان التعبيرى الفرنسى (بابلو بيكاسو) وأيضا فى لوحات الفنان الألمانى التعبيرى (الفريد كوين) مثل لوحته (قصة الموت سنة ١٩٢٥) و (ساحر الثعابين سنة ١٩٠٨) بأسلوب مثل أعمال الفنان السيريالى (أيلون ريدون ١٨٤٠ - ١٩١٦) وفى أعمال (مارك شاجال) التى مزجت بين الحلم والحقيقة وذكر (بريتون) عام ١٩٤١ أن إنتاج الفنان مارك شاجال من أوائل عام ١٩١١ قد حطم إطار العالم التقليدى الطبيعى المحاصر لنا ... . بعالمه الداخلى الغير معترف بالجاذبية أو الماضى أو المستقبل ... فى رؤيا سريالية مبكرة ونرى (جور جيودى كيريكو) الإيطالى اليونانى تأثر بالمدرسة الألمانية وخاصة جماعة (الفارس الأزرق) وينضم بعد الحرب العالمية الأولى إلى (اندريه بريتون) فى إعلان السيريالية ولكنه ينفصل بعد ذلك إلى المدرسة (الميتافيزيقية) .. المؤلفه من خيالات الماضى القديم وذكريات التجربة الذاتية والغموض والبرود والحيرة فى تصوير المستحدثات التكنيكية الحديثة بجوار العتيقة .

ويتأثر بالتصوير الميتافزيقى الفنان الأسبانى (سلفادور دالى) ثم يتحول إلى سيريالية عميقة جائرة .

ويمكن أن تنسب للتعبيرية تأثيرها على لوحات (الغابات الاستوائية) و (مذبحة الأبرياء سنة ١٩٢١) للفنان ماكس أرنيست (١٨٩١ - ١٩٧٦) الذى تأثر بالتعبيريين

الألمان وخاصة أوجست ماك . وانضم للدادية فى كولونيا ثم إلى السيريالية بباريس سنة ١٩٢١ وتتسم أعمال ماكس أرنيست – بالعاطفة والرعب فى مزج بين العناصر المتعددة فى اتجاه مثير للشجن من خلال عالم فوضوى غريب .

وعند (اندريه ماسون ١٨٩٦ – ١٩٨٧) نرى أعماله تحمل البعد الدرامى فى تحول بين حالة الحاضر إلى حالة المستقبل – مستخدما الأساطير القديمة الغربية فى رمزية فلسفية تناقش علاقة الإنسان بالكون من حوله من خلال مفهوم الثبات من خلال الحركة .

أما الفنان البلجيكى (بول ديلفو ١٨٩٧ –) يبدأ حياته انطباعية ثم تعبيرية فى سنة ١٩٣٥ وينضم للسيريالية بعد ذلك .. فى بحث دائم عن الخفى والمجهول بشاعرية قلقة متأثرا بالفنان الميتافزيقى (كيريكو) ولكن بوحدانية عاطفية لمشاهدة وأماكنه الغريبة المريبة بأفكاره السيريالية وأسلوبه الكلاسيكى .. فى محاولة للتخلص من إملاءات العقل الواعى والغوص داخل مجاهل اللاشعور المظلم فى رؤيا يمتزج فيها الغريب والمدهش والمخيف والغامض بعيدا عن قيود المعايير المنطقية للأشياء . مثلما تسمع صدى التعبيرية فى التجريدية التعبيرية وأيضا فى المدرسة السيريالية .. نرى التكعيبية والمستقبلية قد تأثرت بالتعبيرية .. فأعمال الفنان (اتوديكس ١٨٩١ – ١٩٦٩) تساهم فى المستقبلية الإيطالية وخاصة لوحته أثناء الحرب العالمية الأولى (آله الحرب – صورة ذاتية للفنان سنة ١٩١٥) .

ولوحة أوجست ماك (١٨٨٧ – ١٩١٤) (فاترينة عرض كبيرة ومضاءة جيدا سنة ١٩١٢) ذات أبعاد مستقبلية فى الربط والدمج بين عامل المكان والزمان داخل إطار العمل الفنى .

ويقول فى مذكراته[111] (إنه يعطى الحركة نفسها .. وأن المستقبلين يوضحون الحركة) ونرى تأثره بالتكعيبية فى لوحته (السيدة ذات المعطف الأخضر سنة ١٩١٣) مع سمات مستقبلية .

ولوحة (سباق الدراجات سنة ١٩١٢) للفنان الألمانى ليونيل فينجر (١٨٧١ – ١٩٥٦) لها سمات التكعيبية الواضحة بالأسلوب المنشورى المركب ولوحته (المستحمون٢) سنة ١٩١٧ لها الأسلوب التكعيبى التعبيرى .

كما أن هناك فارق بين (الصورة السيريالية) و (الصورة التعبيرية) فالعمل السيريالى يثير فى المتلقى الغرابة الحادة أما العمل التعبيرى فله التأثير الاحتجاجى المتسائل ... فنرى الاحتجاج له مرجع مستوى وعى الإنسان وعلاقته بغربة الإنسان فى مجتمعه المعاصر واختلافه معه وعدم رضاه عن نمطه ومعاييره . فيضطر الفنان التعبيرى إلى إحلال عواطفه وهواجسه وأحلامه داخل العمل الفنى كنوع من التكيف الذاتى مع هذا المجتمع الذى ينظر إليه نظرة الاحتجاج وعدم الرضا والتمرد .

أما العمل السيريالى فنحى إلى الغريب وغير المألوف والجمال عنده هو المقدرة على إيجاد علاقات ترابطية بين الأشياء والعناصر المتنافرة بعد تخليصها من استخداماتها المنطقية المرتبطة بها فى رؤيا ذات لقاء مثير وغير متوقع تاركا اللاشعور الغيبى يسيطر على ابتكارات الفنان ... فالعمل التعبيرى هو إخراج لداخل الفنان إلى العالم الخارجى ولكن السيريالى هو سيطرة اللاشعور بصفة مطلقة على الابتكار والعمل الفنى والبعد عن منطق الأشياء واختفاء الموضوع بشكله النمطى عن اللوحة السيريالية .

فالتشابه والاختلاف موجود بين التعبيرية والسيريالية . فنجد إلى أى مدى أثرت المدرسة التعبيرية فى المدارس الفنية التى أتت بعدها .

كما أن هناك اختلاف بين اللوحة التعبيرية وفن الكاريكاتور – فنرى أن الكاريكاتور هو فن موجه لفترة زمنية محددة وله علاقة بحدث أو حادثة أو ظاهرة بعينها ويتحدث عنها بمباشرة ويقوم بنقدها من خلال الخطوط المبالغ فيها أو المبسطة فى تلخيص تعبيرى يوضح المضمون المراد إيصاله للمشاهد مع الاستعانة بالتعليق اللفظي غالبا . فنلاحظ سمة السطحية والارتباط بالفترة الزمنية والأحداث الجارية المتغيرة فى معنى إنشائى من أهم سمات العمل الكاريكاتورى .. ويستخدم الفنان الانحراف فى النسب داخل العمل الكاريكاتورى لتكثيف المضمون العام للعمل من خلال الخط غالبا والاستعانة بالتعليق اللفظى المكتوب ..

وعديد من الفنانين التشكيلين التعبيريين بدأوا حياتهم الفنية راسمى كاريكاتور فى الصحافة وتحولوا إلى فنانين تشكيلين وأنتجوا أعمالا لها البعد النفس والفلسفى والدرامى من خلال خلفية أكاديمية ولها القيم التشكيلية الأصيلة تعبر عن معاناة الإنسان بمفهومها الواسع وتحقق لها البقاء لسعة مضمونها وأصالتها الابتكارية ...

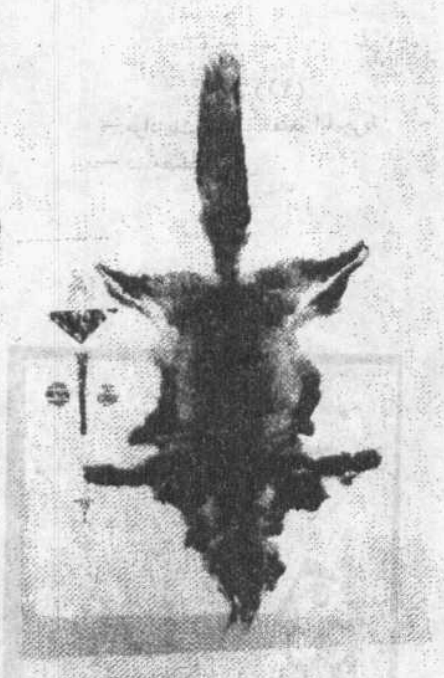
حواشي الباب الخامس

(١٠٤)،(١٠٥) The Macmillan - Encyclopedia of Art. p.279

(١٠٦)،(١٠٧) The Macmillan - Encyclopedia of Art. p.281

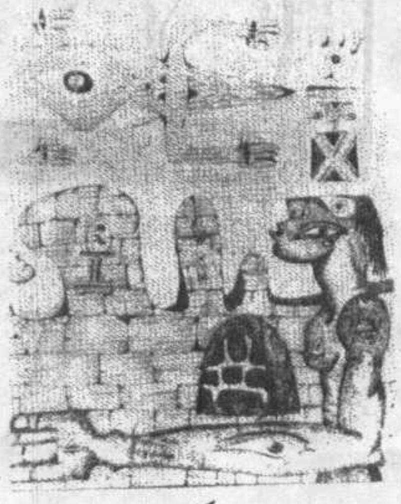
(١٠٨)، (١٠٩)،(١١٠) د . نعيم عطية – حصاد الألوان – ص٢١٣ ، ص٢١٩ .

(١١١) The expressionists - Wolf - P .145 .



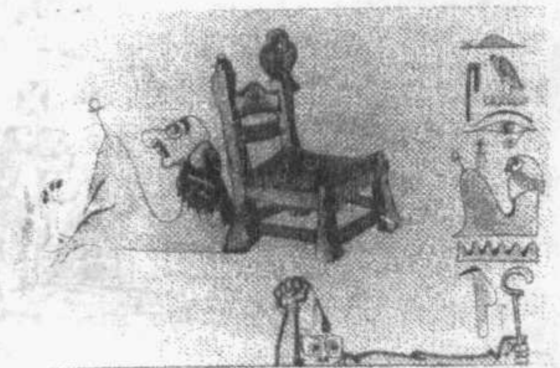
شكل (٦٥)

- عمل مُركب - د. مصطفى يحى



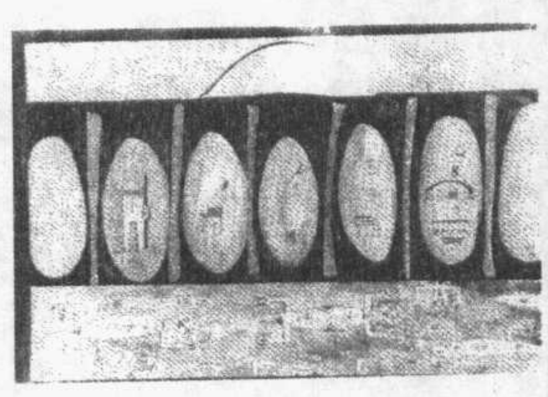
شكل (٩٢)

مراد بك ونافذة القلعة الحجرية - جزء تفصيلي
- ١٩٧٩ - د.مصطفى يحى



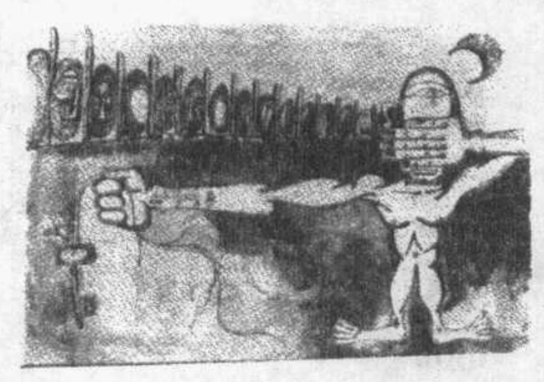
شكل (٨٦)

- الانتظار - ١٩٧٩ - د. مصطفى يحى



شكل (٨٧)

تكوين «٨» - ١٩٧٩ - د. مصطفى يحى



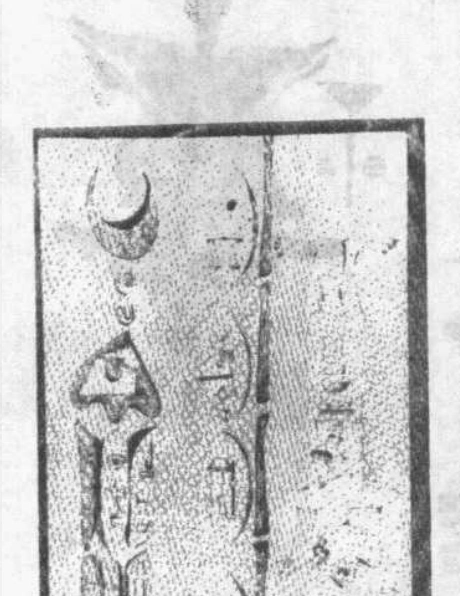
شكل (٨٨)

- الأمـل - ١٩٧٩ - د. مصطفى يحى

شكل (٩١)

– مراد بك ونافذة القلعة الحجرية

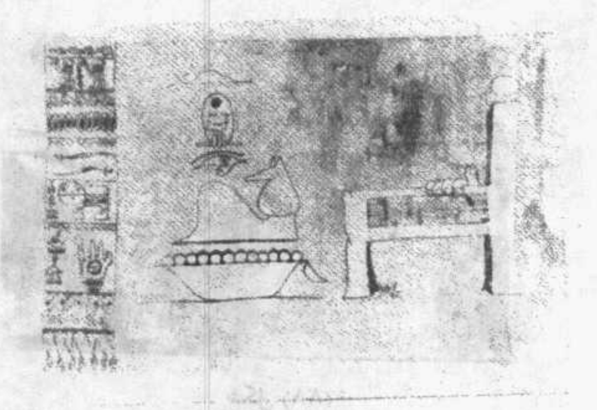
– د. مصطفى يحى

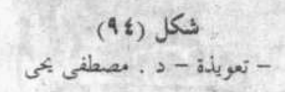


شكل (٩٣)

– رحلة للداخل «تكوين ١١»

– ١٩٧٩ – د. مصطفى يحى





شكل (٩٤)

– تعويذة – د . مصطفى يحى

قائمة الأعمال الفنية

١ – ابنة (أخناتون) جالسة تأكل بطة – الأسرة (١٨) الدولة الحديثة –المتحف المصرى بالقاهرة لوحة حجرية – تل العمارنة – ٣٦٤٥٠ ق . م .

٢ – لبؤة جريحة – الفن الأشورى – حفر بارز حائطى (جزء تفصيلى) عن لوحة صيد الملك (أشور بانيبال) للأسود – نينوى – حوالى القرن السابع ق . م – العراق .

٣ – القديس يتخلى عن ممتلكاته – (١٢٨٨ – ١٢٩٦) – جيوتو – لوحة جدراية بالفرسك .

٤أ ، ٤ب ـ أخناتون وزوجته نفرتيتى وأطفالهم الصغيرات – حوالى ١٣٦٥ – ق . م – جزء تفصيلى – تل العمارنة .

٥ – فينوس والييندروف – ٢٥٠٠٠ ق . م – الفن البدائى الحجرى – متحف فينا .

٦ – تمثال آله الموت والحياة – قبائل الأزتك – جرانيت منقط – أمريكا .

٧ – تمثال لامرآة واقفة من الخشب – فن أفريقى – متحف زيورخ .

٨ – بورتريه جنائزى لرجل على لوحة من الخشب وله برواز من الجص ومثبت بأشرطة من الجوانب – حوالى (١١٧ – ١٣٨) ميلادية – وجد بالفيوم – المتحف اليونانى الرومانى بالاسكندرية .

٩ – بورتريه لفتاة على لوح خشبى وله برواز مزخرف ومثبت حول لفائف الكفن الذى بداخله مومياء – حوالى (١٣٠) ميلادية – وجد فى هوارة بالفيوم – المتحف المصرى بالقاهرة .

١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٢ –أ – يوم الحساب – (١٥٣٤ – ١٥٤١) – ميكل انجلو – أجزاء تفصيلية فرسك – كنيسة سيستينا – الفاتيكان .

١٣ – الضباط والشحات (الجريكو) – حوالى ١٥٨٨ –زيت على قماش – ١٠٣× ١٩٣ سم – المتحف القومى – (ملون) .

(**١٣** – أ) – الضباط والشحات – الجريكو – جزء تفصيلى .

١٤ – الآله سارتون المفترس – جويا (١٨٢٣ – ١٨٢٠) زيت على قماش ١٤٦×٨٣ سم – مدريد متحف بارادو .

١٥ – مشاهدة الجماهير لوقوع معجزة – جويا – جزء تفصيلى من زخرفة كنيسة القديس أنطوانيو – مدريد – ١٧٩٨ .

١٦ – الملكة ماريا لويس – جويا – ١٨٠٠ ميلادية – جزء تفصيلى من لوحة الملك وعائلته .

١٧ – الرجل الضاحك–جويا – حوالى١٨٢٠–زيت على قمـــاش– ٣١,١× ٣٩,١ سم مجموعة تيسيان . – (ملون)

١٨ – الثالث من مايو – إعدام الثوار بمدريد – جويا – ١٨١٤ – ٢٦٦×٢٤٥ سم – متحف بارادو .

١٩ – صورة شخصية (لانطونيازارتا) – جويا – ١٩٠٥ – مجموعة خاصة .

٢٠ – صورة شخصية (أندرياس) – جويا – ١٧٩٨ – مجموعة خاصة .

٢١ – دون كيشوت – دومييه – المتحف الحديث – بميونخ .

٢٢ – الكونشيرتو – دومييه – رسم بالقلم والطباشير .

٢٣ – السكير الطروب – دومييه – ألوان زيتية – مجموعة أدوارد فوش – باريس .

٢٤ – رأس قط – ديلا كرواه – ألوان مائية – متحف اللوفر .

٢٥ – الجواد الجامح – ديلاكرواه – ١٨٢٤ – متحف بودابيست للفنون الجميلة .

٢٦ – زواج ريفى – بيتربروجل الأب – ١٥٦٥ – متحف الفنون التاريخة – فينا .

٢٧ – القديس جيروم فى مكتبه – حوالى ١٥١٨ – لوكاس كراناش الأب .

٢٨ – جوفانى أرنوليفيني وعروسه – حوالى ١٤٣٤ – جان فان آيك – المتحف الأهلى بلندن .

٢٩ – مشهد ريفى (نزهه فى الهواء الطلق)– ١٩٠٥ – هنرى ماتيس – باريس – المتحف القومى للفنون ٤٦× ٥٥ سم .

٣٠ – الغجرية –(١٩٠٥–١٩٠٦) –هنرى ماتيس–سانت تروبز– ٦٤ × ٥٥ سم . – (ملون) .

٣١ – الخط الأخضر (زوجه ماتيس)–١٩٠٥ – هنرى ماتيس– ٤٠٠ × ٣٢ سم . – (ملون) .

٣٢ – طبيعة صامته مع سجادة حمراء – ١٩٠٦ – ماتيس – ١١٦×٩٠ سم . – (ملون) .

٣٣ – ثلاثة أشخاص فى راحة على العشب – (١٩٠٦ – ١٩٠٧) – اندريه دوريان – باريس – المتحف القومى للفن الحديث ٥٥×٣٨ سم . – (ملون) .

٣٤ – المهرج الأحمر – كيس فان دونجن – باريس – ٦٠× ٧٤ سم . مجموعة ليكول ماينجين . – (ملون) .

٣٥ – أمراة من مونمارتر – ١٩٣٠ – كيس فان دونجن – متحف لى هافر . – (ملون) .

٣٦ – الصرخة – ١٨٩٣ – أفارد مونش – زيت على أبلكاش – ٦٧ × ٨٤ سم . المعرض القومى أوسلو . (ملون) .

٣٧ – الأقنعة الغربية–١٨٩٢ – جيمس أنسور – زيت على شوال – ٨٠×١٠٠ سم . – (ملون) .

٣٨ – (زاباتا) ثائر الإصلاح الزراعى بالمكسيك – دييجوريفيرا – متحف الفن الحديث – نيويورك .

٣٩ – صورة شخصية للفنان بمنديل أحمر – ١٩١٧ – ماكس بيكمان – زيت على توال – ٦٠ × ٨٠ سم – متحف ستاج ستلاجرى .. (الغـلاف الأمـامى)

٤٠ – قبل الحفلة التنكرية – ١٩٢٢ – ماكس بيكمان – ٨٠ × ١٣ سم . – (ملون) .

٤١ – كرنفال – ١٩٢٠ – ماكس بيكمان – ٩٢ × ١٨٦ سم .

٤٢ – أبو أحمد الجبـــار – ١٩٥١ – عبد الهادى الجزار – زيت على كرتون – ٧٠ × ١٠٠ سم مجموعة الفنان الخاصة (الورثة) .

٤٣ – الأتوبيس – جورج البهجورى – متحف الفن الحديث – القاهرة .

٤٤ – الكورس الشعبى – أو الطعام – ١٩٤٨ – عبد الهادى الجزار – زيت على كرتون ١٦٩ × ٥٠ سم مجموعة الفنان الخاصة – رسم الفنان لوحة آخرى هى الموجودة حاليًا بمتحف الفن الحديث – القاهرة .

٤٥ – فرخ زليخة – ١٩٤٨ – عبد الهادى الجزار – زيت على كرتون ٦٨×٩٦ سم – مجموعة الفنان .

٤٦ – شـــواف الطالع – ١٩٥٣ – عبد الهـــادى الجزار – زيت على شوال – ٥٢ × ٧٦ سم متحف الفنون الجميلة بالأسكندرية .

٤٧ – دنيا المحبة – ١٩٥٢ – عبد الهادى الجزار – زيت على قماش – ٥٠×٦٠ سم . – (ملون) .

٤٨ – الأسرة – ١٩١٧ – أميل نولد – حفر على الخشب ٣٢ × ٢٤ سم .

٤٩ – قارئة الحظ – حامد ندا .

٥٠ – الظلال (التداخلات) – ١٩٥٣ – حامد ندا .

٥١ – ظل القبقاب – ١٩٤٧ – حامد ندا .

٥٢ – وئـام – ١٩٥٣ – حامد ندا .

٥٣ – الأخـوة – ١٩٥٤ – حامد ندا .

٥٤ – أشكال غريبة – ١٩١١ – أميل نولد – زيت على نوال – ٦٨ × ٦٥,٥ سم .

٥٥ – حديث عن الموت – ١٩٢٠ – شميث روتلوف – ٩٧,٥ × ١١٢ سم .

٥٦ – الفنان والموديل – ١٩٠٧ – أرنست لوديج كيرشنر . – (ملون) .

٥٧ – المرأة الباكية – ١٩٣٧ – بابلوبيكاسو – لندن – مجموعة خاصة . (ملون) .

٥٨ – امرأة نائمة على كرسى ذو مسندين – ١٩٣٢ – بيكاسو – زيت على نوال – مجموعة خاصة – نيويورك .

٥٩ – والدى الفنان – ١٩٢٤ – أتوديكس – زيت على نوال – ١٣٠× ١١٨ سم .

٦٠ – الإنسان العربى – ١٩٦٩ جاذبيه سرى – متحف الفن الحديث – القاهرة .

٦١ – صورة ذاتية للفنان – ١٩١٠ – أيجون سخيل .

٦٢ – صورة ذاتية للفنان – ١٩٠٦ – بيكاسو – زيت على توال – ٧٠ × ٩٠ سم .

٦٣ – الديك المصلوب – أيفان جنيبرليك – زيت على زجاج – ٨٤ × ١٠٠ سم زغرب – من الفن الفطرى . – (ملون) .

٦٤ – الشيخوخة – ١٩٢٢ – بول كلى – زيت على ورق شفاف – ٤٠ ×٣٨ سم . بازل المتحف القومى .

٦٥ – عمل مركب – مصطفى يحيى – فراء ثعلب محنط على أرضية من الفوم الأبيض الصناعى وخامات أخرى ٦٠ × ٧٥ سم .

٦٦ – تحولات فى وجه انسان – ١٩٢٠ – اليكس فون جولينسكى .

٦٧ – طباخ الطيور – ١٩١٩ – ايفان ريبزان – زيت على قماش – ٧٤× ٩٤ سم – زغرب معرض الفن البدائى – يوغسلافيا .

٦٨ – حلمت أننى كنت فى مارسيل – ١٩٧١ – ماتيجا سكور جينى – ٨٠×١٣٠ سم مجموعة خاصة – يوغسلافيا .

٦٩ – بورتريه للممرض بمصحة سان رميس – ١٨٨٩ – فان جوج – سبتمبر – ٢٤ × ١٨,٥ سم .

٧٠ – السيرك الأزرق – ١٩٥٠ – مارك شاجال – ٢٧ × ٣٥ سم – لندن .

٧١ – صراع – ١٩١٥ – أرنست كيرشنر – حفر خشبى عن قصة مجنون العظمة (بيتر شميل) .

٧٢ – اللاجئين – ١٩١٦ – أوسكار كوكوشكا – ميونخ – زيت على نوال . – (ملون) .

٧٣ – فيلا R – ١٩١٩ – بول كلى .

٧٤ – الرقص حول العجل الذهبى – ١٩١٠ – أميل نولد . – (ملون) .

٧٥ – امرأة نصف عارية بقبعة – ١٩١١ – أرنست كيرشنر .

٧٦ – فنانى الملاهى الليلة – ١٩٤٣ – ماكس بيكمان . – (ملون) .

٧٧ – زوجان غجريان – ١٩٢٢ – أتو موللر – تمبرا – ٨٠ * ١٠٦ سم – مجموعة خاصة . – (ملون) .

٧٨ – الليل – ١٩ – ١٩١٨ – ماكس بيكمان – زيت على توال – ١٤٥ × ١٣٣ سم .

٧٩ – المدمــن – ١٩١٥ – أرنست كيرشنر .

٨٠ – جورنيكا – ١٩٣٧ – بيكاسو – جزء تفصيلى – ٣٤٩ × ٧٧٦ سم . نيويورك .

٨١ – عالم الأرواح – ١٩٥٣ – عبد الهادى الجزار – حبر شينى على ورق ٥٥ * ٤٠ سم مجموعة خاصة .

٨٢ – القــط – أنونيماس – متحف القرن التاسع عشر للفن البدائى – أمريكا .

٨٣ – حياة السيد المسيح – (١٩١١ – ١٩١٢) – أيميل نولد .

٨٤ – مغامرة الفتاة الصغيرة – ١٩٢١ – بولى كلى – لندن .

٨٥ – أنوبيس ينتظر قدره – ١٩٧٨ – د . مصطفى يحيى – ١٠٣ × ٩٠ سم – زيت على سوليتكس . – (ملون) .

٨٦ – الإنتظار – ١٩٧٩ – د . مصطفى يحى – ٥٨ × ٣٨ سم – حبر شينى على ورق كرتون .

٨٧ – تكوين (٨) – ١٩٧٩ – د . مصطفى يحيى – ٨٥ × ٣٨ سم – حبر شينى على ورق كرتون .

٨٨ – الأمـل – ١٩٧٩ – د . مصطفى يحيى – ٥٨ × ٣٨ سم – حبر شينى على ورق كرتون .

٨٩ – صورة شخصية لرجل – أريك هيكل – ١٩١٩ – حفر خشبى – ٣٣×٤٦ سم . – (ملون) .

٩٠ – المجنون الأخضر – ١٩٥١ – عبد الهادى الجزار – زيت على كرتون – ٦٣ × ٧٠ سم . – (ملون) .

٩١ – مراد بك ونافذة القلعة الحجرية – ١٩٧٩ – د . مصطفى يحيى – حبر شينى والوان مائية على كرتون ٥٨ × ٣٨ سم .

٩٢ – مراد بك ونافذة القلعة الحجرية – ١٩٧٩ – جزء تفصيلى .

٩٣ – رحلة للداخل (تكوين ١١) – ١٩٧٩ – د . مصطفى يحيى – ٥٨× ٣٨ سم – حبر شينى على كرتون .

٩٤ – تعويذة – ١٩٧٩ – د . مصطفى يحيى – ٥٨ × ٣٨ سم – حبر شينى على ورق كرتون .

٩٥ – منظر كبير للموت – ١٩٠٦ – ماكس بيكمان .

٩٦ – المغنية – ١٩٠٣ – واسيلى كاندنسكى .

٩٧ – الرجل والقط – ١٩٦٣ – عبدالهادى الجزار – زيت على سلوتكس – متحف الفن الحديث بالقاهرة (غلاف الكتاب الأمامى).

المراجع العربية

١ –د . ثروت عكاشه – الفن المصرى – الجزء الثالث – دار المعارف .

٢ –جان برتليمى – بحث فى عالم الجمال ، ترجمة د . انور عبد العزيز دار النهضة – مصر بالفجالة سنة ١٩٧٠ .

٣ –جورجى غاتشاف – الوعى والفن – عالم المعرفة سنة ١٩٩٠ (١٤٦) .

٤ –حسن سليمان – حرية الفنان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ .

٥ –حسن محمد حسن – الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربى .

٦ –زينب عبد العزيز – أوجين ديلاكوراة – من خلال يومياته – دار المعارف بمصر – ١٩٧١ .

٧ –د . زكريا ابراهيم – مشكلة الفن ، مكتبة مصر – بالفجالة – ١٩٧٦ .

٨ –د . عبد الرحمن عيسوى – معالم علم النفس ، دار الفكر الجامعى .

٩ –د . عبد العزيز القوصى – أسس الصحة النفسية ، مكتبة نهضة مصر – القاهرة طبعة خامسة – ١٩٧٥ .

١٠–د . عبد الفتاح حسن أبو علبه – د . اسماعيل ياغى – تاريخ أوربا الحديث والمعاصر ، دار المريخ – الرياض – المملكة العربية السعودية – سنة ١٩٧٩ .

١١–د . عبد المعطى محمد – مشكلة الابداع الفنى – رؤيا جديدة – دار الجامعات المصرية – الاسكندرية سنة ١٩٧٧ .

١٢–عبد الحليم محمود السيد – الابداع والشخصية – دراسة سيكولوجية – دار المعارف سنة ١٩٧١ .

١٣–د . محمود بسيونى – التربية الفنية والتحليل النفسى ، دار المعارف – مصر ١٩٧٢ .

١٤-د . محمود بسيونى - أسرار الفن التشكيلى ، عالم الكتب - القاهرة - الطبعة الأولى - ١٩٨٠ .

١٥-محمد عزت مصطفى - قصة الفن التشكيلى - العالم القديم ، دار المعارف بمصر ١٩٧٠ - طبعة ثانية .

١٦-محمد عزت مصطفى - قصة الفن التشكيلى - عصر النهضة - دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٩ .

١٧-د . مصطفى غالب - (تقديم) فى سبيل موسوعة نفسية - منشورات دار المكتبة - الهلال - بيروت - ١٩٧٨ .

١٨-د . مصطفى غالب - (تقديم) الانهيار العصبى (الهستيريا) - منشورات دار المكتبة - الهلال - بيروت - ١٩٧٨ .

١٩-د . مصطفى حجازى - الفحص النفسانى - مبادئ الممارسة النفسية - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت .

٢٠-د . مصطفى سويف - العبقرية فى الفن ، مطبوعات الجديد - العدد ١٧ سنة ١٩٧٣ .

٢١-د . مصطفى يحى - التذوق الفنى والسينما - ١٩٩١.

٢٢-د . محمد حماد - تكنولوجيا التصوير - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٣ طبعة أولى .

٢٣-د . نعيم عطية - العين العاشقة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٦ .

٢٤-د . نعيم عطية - حصاد الألوان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩ .

٢٥-د . نعيم عطية - التعبيرية فى الفن التشكيلى - دار المعارف - القاهرة عدد (٦٥) .

٢٦-نعمت اسماعيل - فنون الغرب فى العصور الوسطى والنهضة والباروك دار المعارف بمصر - ١٩٧٦ .

٢٧–نعمت اسماعيل – فنون الشرق الأوسط – من الغزو الاغريقى حتى الفتح الاسلامى – دار المعارف بمصر – ١٩٧٥ .

٢٨–نعمت اسماعيل – فنون الشرق الأوسط والعالم القديم – دار المعارف بمصر – طبعة الثانية ١٩٧٥ .

٢٩–هربرت ريد – تعريف الفن – ترجمة د . إبراهيم إمام ، د . مصطفى الأرنؤوطى – دار النهضة العربية – القاهرة ١٩٦٢ .

٣٠–هربرت ريد – تربية الذوق الفنى – ترجمة/يوسف ميخائيل دار النهضة العربية – القاهرة ١٩٧٥ .

٣١–د . يوسف مراد – علم النفس فى الفن والحياة ، كتاب الهلال – العدد ١٨٧ – ١٩٦٦ – دار الهلال .

المراجع الأجنبية

1. Aime Azar-Le Veil D. La Conscience Picturale en Egypt Le Cairo 1954.
2. Bernard Denvir - Impressionism - London - 1974.
3. Brian Petric - Van gogh. Phaidon - Yugoslavia - 1979.
4. Enriqueta Harris - Goya - 1975 - Phaidon Press.
5. Douglas Hall - Klee - Phaidon - 1977 - by phaidon press Linited.
6. Gerhardus - Expresionism - Phaidon. Oxford - 1979 - Amsterdam.
7. Joseph - Emile Muller - A. dictionary of expressionism - ISBN - 1973.
8. Keith Roberts - The Impressionists and post - impresionists - phaidon. Italy - Milan - 1978.
9. Nicholas Wadley - Gauguin - phaidon - Italy Milan - 1978.
10. R.H. Fuchs - Dutch painting.
11. Renata Negri - Matisse and Fauves. Lanplight pubishing, Inc, New York - 1975.
12. Roland Penrose - Picasso - phaidon - paris 1974.
13. Thames and Hudson - Elgreco - 1977 Italy.
14. Thames and Hudeson - primitive - painters - London - 1978.
15. The Macmilan - Encyclopedia of art-Trewin capplestone. Limited - 1977.
16. Peter and Linda Murray. The penguin Dictionary of Art - Artists - U.S.A. - 1978.
17. Wolf - Dieter Dube - The expressionists Thames and Hudson. London - 1977.
18. Waldemar George - par - la peinture Expressionists - Editions almery Somogy - Paris.



* د . مصطفى محمود محمد يحى

- ولد بالقاهرة ١٩٤٨ .
- دكتوراة فلسفة الفنون فى النقد الفنى
بمرتبة الشرف الأولى سنة ١٩٨١ - أكاديمية الفنون .
- أقام العديد من المعارض التشكيلية فى الفترة (٧١ - ١٩٩٣) .
- أشترك فى المعارض الرسمية .
- نشر عشرات الدراسات النقدية فى الفن التشكيلى والسينمائى .
- صدر له مؤلفات - التذوق الفنى والسينما سنة ١٩٩١
القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية، ودراما اللوحة سنة ١٩٩٣ .
- عضو جمعية أتيلية القاهرة للفنانين والكتاب .
- عضو نقابة التشكيليين - شعبة تصوير .
- عضو مؤسس بجمعية خريجى معهد النقد الفنى .
- عضو هيئة التدريس بالمعهد العالى للنقد الفنى (دراسات عليا)